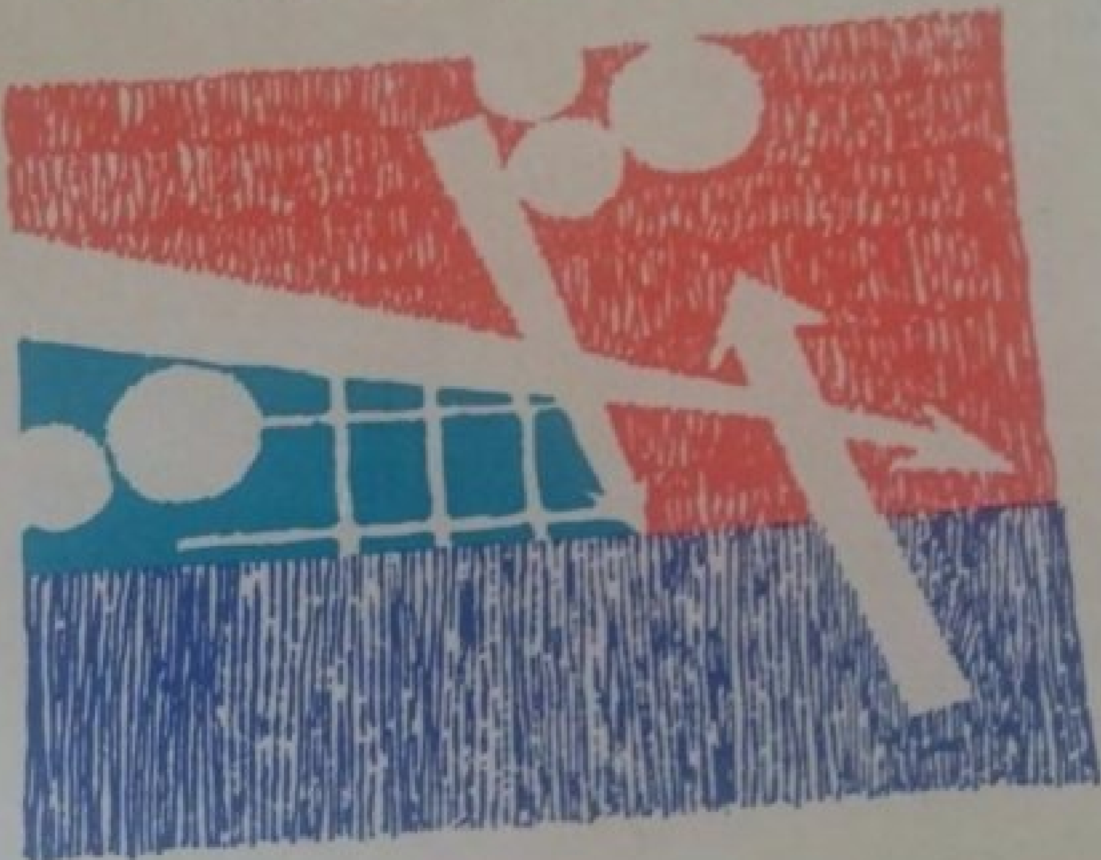
الدكتور محمد أنقار

بناء الصورة في الرواية الإستعمارية

صورة المغرب في الرواية الإسبانية



مكتبة الإدريسي
للنشر والتوزيع

بناء الصورة في الرواية الإستعمارية

صورة المغرب في الرواية الإسپانية

الدكتور محمد أنقار

* بناء الصورة في الرواية الإستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية).
* المؤلف : د . محمد أنقار .
* الطبعة الأولى يناير 1994

* الإيداع القانوني رقم : 70 / 1994
* ردمك 04 ـ 0 ـ 9702 ـ 9981
* الناشر : مكتبة الإدريسي، للنشر والتوزيع.
* العنوان : 24 شارع محمد الخامس ـ تطوان.
هاتف : 07 58 96 ـ فاكس : 79 17 96

إلى أمي، وأبي ..
اللذين علماني ما لم يعلما.

تقديم

نصدر في هذا الكتاب عن افتراض منهجي مفاده أن التشغيل المنسجم للغة من قبل المبدع في سياق جنس أدبي ما، هو في العمق توظيف للغة تمثيلية تناط بها مهام «تجسيد» الأفكار والعواطف والمواقف، بواسطة كتل من الصور المتفاعلة فيما بينها تفاعلا فنيا مشروطا. وينتج عن هذا الإفتراض إمكانية تخصيص كل جنس أدبي بصيغ تصويرية مندرجة في تشكلات لها من سمات الفن ما يجعلها في وضعية تمايز بالنسبة إلى تشكلات أخرى واردة في سياق جنس مغاير.

ولا يخرج ظاهر هذا الإفتراض، في حدوده العامة، عن هواجس التحليل الأسلوبي الذي يتقصد الكشف عن حالات الإنسجام ورتبه المفترض توفره بين مكونات النسق النصي. لكنه في الكنه افتراض إشكالي يتقصى وظائف الصورة الأدبية وفق شروط فنية لا نقول إنها جديدة، بقدرما هي راجحة. فإذا كان السائد في الحقل الأسلوبي أن تستشرف مطلق الوظائف التصويرية استنادا إلى ماهية الشعر، أو إلى مقولة الإنزياح، أو اعتمادا على القيمة البلاغية من حيث هي إمكانية تشخيصية «معزولة» وغير متعدية، فإن اقتراح معايير إضافية لتجلية التقنيات التي تشتغل بها اللغة الأدبية، من شأنه أن يمنح الدرس الأسلوبي المعاصر فرصا تطبيقية جديدة للخروج من دربه المسدود.

ذاك هو افتراضنا في ظاهره وعمقه. ولقد أفضى الإنتقال من المستوى التعميمي للإفتراض إلى نطاق نوع سردي مخصوص، إلى تبني مصطلح «الصورة الروائية» معيارا أساسيا في مهمتنا النقدية، مادام المتن الذي التزمنا به وانتقيناه للتطبيق يتشكل من نصوص روائية «إسبانية» رسمت صورا شتى للمغرب والمغاربة أثناء الحقبة التاريخية المحصورة بين سنتي 1912-1956، أي ما يعرف بعهد الحماية الأجنبية على المغرب.

وإن مما يضفي صفة الإشكال على الإفتراض الذي انطلقنا منه، امتزاج «الصورة الروائية» بـ«صورة الآخر» امتزاجا كليا. لذلك تطورت فكرة هذا العمل وفق تصور ثنائي يراعي، في آن واحد عناصر أسلوبية ومقارنة، أي بالتأمل في صيغ تداخل جملة من الحقائق التاريخية والإثنية والأنثروبولوجية والثقافية بالمكونات الجمالية.

لقد تبلورت لدي فكرة هذا الكتاب منذ سنوات طويلة، وخلال تشكلها الأولي كنت أرى في

الصورة «موضوعا» قد يتلون تاريخيا أو سياسيا أو إجتماعيا أو إثنوغرافيا. ولكن ما أن أوغلت في قراءة الروايات الإستعمارية، وفحص صيغها وتراكيبها حتى أيقنت أن هذا العمل لن يحقق إضافة حقيقة إن هو اعتمد «الموضوع المغربي» وحدة في الرؤيا النقدية والتحليل. إذ في مثل هذا الحال لن تتجاوز قيمة النتائج التي يمكن الإنتهاء إليها، قيمة النتائج السياسية أو التاريخية أو الإجتماعية التي أنجزها باحثون متخصصون عبر مئات المصادر العلمية التي لا تعوزها الدقة. لذلك اضطررت إلى إعادة بناء تصوري للإشكال، وكان من نتائجه نحت مصطلح «الصورة الروائية» الذي أخذنا به معيارا تحليليا جر هذا العمل نحو الحقل الأدبي بدل الميادين المعرفية ذات القصد الموضوعي الصريح.

إن فهمنا للأمور على هذه الوتيرة لا يعني أبدا الإنسلاخ عن شروط الظاهرة الإجتماعية، أو إدراكنا الوقائع إدراكا شكليا محضا. إننا نعي جيدا أن الواقع الروائي لا يحيل في العمق إلا على ذاته، وأن طبيعة هذه الإحالة هي التي تستدعي شروطها الإجتماعية والسياسية الخاصة بها. ولا داعي للتذكير بفشل المجهود النقدي الضخم الذي بذل لقراءة الروايات انطلاقا من واقع آخر غير واقعها الورقي. لذلك لم ننسق في التحاليل مع الموضوع التاريخي الذي لم تفتأ الرواية الإستعمارية تقتات منه خاصة في تدبيج صورها الختلة، دون أن نكون ضد التفاصيل الموضوعية أو الحقائق الإجتماعية التي ستتيح لها الفرص للكشف عن صيغ تبلورها في صور أدبية. وانطلاقا من هذا المنظور حملنا الصورة الروائية كل الحمولة الإجتماعية والواقعية والجمالية التي يفرزها السياق نفسه، وجعلناها تتويجا واعيا يتعالى عن الإنشطار الثنائي إلى شكل ومضمون.

كما أننا باشرنا العمل في هذا الكتاب ونحن مطمئنون أشد الإطمئنان إلى صلته الوطيدة بما يسمى بالأدب المقارن أو أحد فروعه. لكن كلما تقدمنا في البحث إلا خامرتنا الشكوك في تلك الصلة وطبيعتها. وتبعا للنتائج التي كنا نحدسها نظرا أو نتقراها تحليلا، تحتم تحديد وضعيتنا إزاء الأدب المقارن ضمن هذين النطاقين :

- فإما أن يكون البحث الأسلوبي عن انعكاس «صورة الآخر» في أدب أجنبي نقدا جماليا محضا يرفض كل وصاية لمقولات الأدب المقارن، لعدم توفر إمكانية المقارنة بمفهومها المنهجي السائد ؛ فيندرج المشروع تبعا لذلك في إطار الأدب العام.

- وإما أن يرتبط هذا البحث بدائرة الأدب المقارن، أوعلى الأصح النقد المقارن ليس في فرع من فروعه المطروقة التي نرى معظمها ألصق بحقل التاريخ الأدبي أو دائرة العلوم الإنسانية الشاملة ؛ بل في فرع جديد يستثمر أصول النظرية الأدبية ومعاييرها العامة، ويخضع الصورة لمنطق النص وشبكة التكوين وسلطتي المتلقي والجنس الأدبي، ولا يستعير من النظرية المقارنة إلا مكون المفارقة الناتج عن التباين النوعي لعنصري المشروع : (الصورة الروائية - البلد الأجنبي). وضمن هذا النطاق الأخير اندرجت أطروحة الكتاب وحشرت نفسها في حدوده الضيقة وآفاقه الشاسعة.

ويقصد هذا الكتاب إلى تحقيق أربع غايات تندرج تحتها تفاصيل عديدة، جمالية وإنسانية :

أ - إثارة الإنتباه إلى ضرورة الإحتفاء بالصورة في مجال السرد عموما والرواية خصوصا. ولقد تطلب منا هذا الغرض وقتا طويلا، ومناقشات مستمرة، ومجهودا مضاعفا نظرا لخلو الساحة، في حدود ما نعلم، من دراسة متكاملة حول ما أسميناه بـ«الصورة الروائية». ولقد كان

ذلك الجهد ضروريا للبدء في التأصيل النقدي لمصطلح يسعف في معالجة صور الآخر في السرد الإسپاني، بل وحتى في حقل التحليل الإنشائي عامة. ولم يتجه هذا الجهد المبذول في النظر والتطبيق إلى تعريف الصورة الروائية، وإنما سعى إلى محاولة تقعيدها، وضبط بعض آليات اشتغالها وأساليب تمظهرها. ولقد وددنا بهذا الصنيع أن نوتر منهجيا ذهن القارئ الذي ألف تقييم الصيغ التصويرية بمعايير الصورة الشعرية.

2 – تنوير مسلك من مسالك الأدب المقارن العديدة، بواسطة العمل على ترسيخ مبحث «صورة الآخر» في حقل النقد الأدبي قبل غيره من الحقول. ومن المسلم به أن هذه الغاية لا تعني بتاتا فصم عرى التواصل بين تلك الصورة والميادين المعرفية، بل تؤكد أن كل مقاربة جمالية لصورة الآخر، عليها أن تتوخى قبل أي شيء، نتائج أدبية بالضرورة.

3 – والحقيقة أن مبحثي «الصورة الروائية» و«صورة الآخر» النظريين لا ينفصلان في هذا الكتاب عن المقصد الأساسي المتمثل في استشراف الأساليب والرتب الجمالية التي حيكت بها صورة المغرب في الرواية الإسپانية خلال عهد الحماية، آملين بذلك أن نتيح الفرص لغيرنا لعقد مقارنة بين الصورة الجمالية للمغرب وصوره الأدبية والتاريخية والإجتماعية والإثنية والأنثروپولوجية في الثقافة الإسپانية. بل إن مجال المقارنة قد يتسع ليشمل الموروث الثقافي الأوروبي وغير الأوروبي.

4 – أخيرا، يقصد الكتاب إلى تحقيق غاية إنسانية عميقة، انطلاقا من الحقل التخييلي. فما من شك في أن العنصر المغربي قد أسهم بحدة في بلورة جزء من الذاكرة الجمعية الإسپانية عبر تاريخ طويل مشترك، وأن الأمر نفسه ينطبق على الذاكرة المغربية. وسيتجه هذا الكتاب إلى أن يكشف للعيان حالات الخلل والتوازن التخييليين الطارئين على الصورة المغربية في قسم من الموروث الأدبي الإسپاني. والحقيقة أننا لا نملك إمكانية أخرى غير هذا الفحص التخييلي لنسهم بنصيبنا في توطيد الآصرة بين شعبين محكوم عليهما بالتفاهم والتقارب. (*)

(*) هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب المقارن، أنجزت بإشراف الدكتور محمد السرغيني، ونوقشت في كلية الآداب بالرباط، بتاريخ 1992/06/26.

الباب الأول

مـــبـــاحث الصـــورة

الفصل الأول

الصورة الروائية

نفترض أن اعتماد (معيار الصورة) في النظر و المعالجة النقديين من شأنه أن يتيح للنقاد إجراءا منهجيا مشتركا لضبط وظيفة الكشف عن الآليات الجمالية المتحكمة في الإنتاج الأدبي، وتقليص الحواجز المصطنعة القائمة بين مختلف الإتجاهات و المذاهب النقدية.

من أجل ذلك نرى أن الوقت قد حان كي تتبوأ بلاغة «الصور السردية» مكانها المناسب في ميدان النقد الأدبي، وتلملم نتائجها المتناثرة، وتجلي علاقاتها المبهمة مع الأجناس الأدبية ونظريتها، وتنتظم رسميا، بفعالية، في سياق الإنشائية المعاصرة.

غير أن إمكانيات الحديث النقدي عن مطلق الصور السردية لا بد أن تتسم بتعميم كبير لا يمكن تفاديه إلا بتخصيص الكلام عن الصورة في نسقها النوعي (رواية - قصة - قصة قصيرة - خرافة - مقامة ...)، بحيث تغدو النتائج آنئذ ملزمة لنوع سردي بعينه. من أجل ذلك، ومواكبة للإشكال الأساس الذي يستقطبه هذا البحث، ننبه إلى أن الصورة التي ستحظى بعنايتنا هي تلك التي سنستشرف سماتها وملابساتها في نوع سردي محدد هو الرواية، و نصطلح على تسميتها بـ«الصورة الروائية»، التي تستقي بعض حدودها العامة من اللغة و الفن والفلسفة والبلاغة، وبعضها الآخر من مجالات الحسية والتخييل والتلقي. هكذا تشترك الصورة الروائية مع لفظة «الصورة» العربية في دلالتها العامة على «الهيئة والشكل»، وعلى «النوع والصفة» (1)، وتواكب الجذوراللغوية العميقة للفظتي «Imagen/Image» و «Figura/Figure» الأجنبيتين. فحسب الإشتقاق القديم كانت Image تلحق بالجذر Imitari (2) بمعنى التقليد. ويشير «دومارسيه Du Marsais» إلى أن جذر لفظة Figure هو Fingere بمعنى التشكيل والتركيب والتجهيز والتنظيم (3).

والصورة الروائية هي أيضا نقل فني، ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة، لذلك فهي تساير أحيانا دلالات صور الحفر أو التصوير الشمسي، فتكون حينذاك صورة شمسية Photographie أو صورة روشما Estampa/ Estampe أو رسما محفورا Grabado/Gravure، تدل على ما ينطبع في الذهن أو النفس (4). وقد تكون الصورة الروائية بمثابة انطباع غير أصيل يكونه فرد أو شعب عن فرد أو شعب آخر Cromo/Chromo، أو صورة جاهزة Clisé/Cliché، أو صورة سالبة Negativa/Négative، أو صورة خادعة Espejismo/Mirage .

كما أن للصورة الروائية رابطة ذهنية بالصور المتداولة في الفلسفة والمنطق (الصورة العقلية أو الحسية أو الذهنية...)، ورابطة دلالية ووظيفية بالصور والرموز الأسطورية (5) والنفسية

2 – هل ترتبط هذه اللفظة مع الموضوع الذي تحدده بعلاقة المشابهة أو المجاورة (مثلا، علاقة الجزء بالكل، والكل بالجزء) ؟.

ويورد «مورو» مثلا تطبيقيا مقتبسا من رواية «غارغانتوا» لرابليه، عندما قصد «جانوتوس Janotus ، ومن معه العملاق لاسترداد الأجراس، صادفهم «بونوقراط Ponocrates»، وتساءل : ماذا يريد هؤلاء المقنعون momerie ؟. فاللفظة تعني هنا بوضوح «التقنع»، وهي، من ناحية مغايرة للتشكل السياقي، لأن «جانوتوس» وتابعيه ليس لهم بتاتا وعي بالحالة التنكرية المضحكة التي يوجدون عليها. ومن ناحية ثانية، هناك تشابه بين هذه الملابس الغريبة المضحكة وبين التقنع، لأن «بونوقراط» عندما رآهم متنكرين بتلك الطريقة .. فكر في أنهم يلبسون أقنعة خارقة للعادة. وبذلك تحقق الشرطان الضروريان لتكوين صورة (8).

سيلاحظ القارئ الحصيف أن «مورو» قد أسكت في هذا المثل صوت البنية الروائية عندما أعرب عن شغفه بضبط العلاقات البسيطة القائمة بين المشبه والمشبه به، وتعامل مع السياق في حدود تلك العلاقة الضيقة دون سواها، وأهدر بذلك الإمكانيات البلاغية العديدة التي تختزنها هذه الصورة الوظيفية. والواقع أن الصورة الروائية لا تكون بليغة فقط ضمن علاقتها التشبيهية، بل كذلك من حيث هي طاقة لغوية تعبر بالسرد عن دائرة دلالية وبنيوية معقدة. لذا كان حريا بـ«جان مورو» أن يضيف سؤالا ثالثا نراه أساسيا لإنتاج الصور في المثال المذكور.

إن كل هذه الحدود اللغوية والدلالية والجمالية لا تنفي اشتراك الصورة الروائية مع مطلق الصور في ثوابت الحسية، والطابع الخيالي، والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي.

فالطابع الحسي مبدأ أساسي في الصورة، ولكنه لا يمثل جوهرها ولا الوظيفة المنوطة بها، لأن اللجوء إلى التعبيرالحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، وأداة لتمكين تلك الوظيفة وتقويتها في النفس (9). بهذا تكون الحسية هي المعطى الأساس الذي يستعيره الفنان من العالم المحسوس لينجز منه صورة مشكلة لغويا (10).

إن الصورة بهذا المعنى هي نتاج ثري لفعالية الخيال الذي لا يعني نقل العالم أو نسخه وإنما «إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكافية بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل «النسخ» للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة (..) وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته» (11).

تلك إذن هي الحدود العامة للصورة الروائية، فهي في هذا السياق نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والإجتماعية والأنثروبولوجية، والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي.

* * *

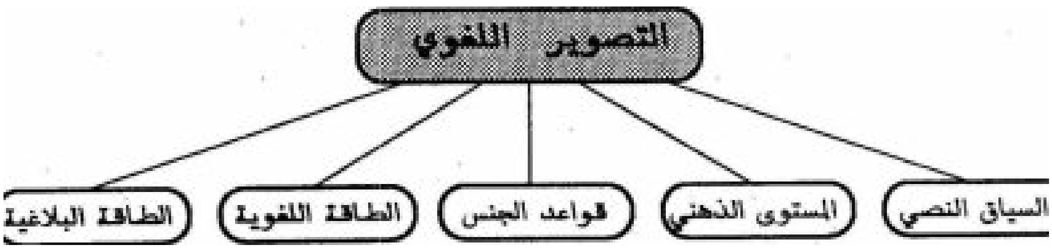
من الممكن مقاربة أبرز حدود الصورة الروائية ضمن ما يصطلح على تسميته بالتصوير اللغوي. والحقيقة أن كل تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللغة. والأديب إذ يعبر بالكتابة فإنه يخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضيها الفن الأدبي. وحتى في هذه الوضعية لا يختفي الإطلاق نهائيا، لأن الأدب، بحكم طبيعته الإنسانية ليس كتلا مشكلة في صيغ ثابتة.

وللتخفيف، من غلواء هذا الإطلاق يصبح من اللازم إخراج الصورة اللغوية من مستواها النحوي إلى سياقها النصي. ولا يمكن لهذه الخطوة أن تتحقق إلا بفعل القراءة، أو بوجود متلق قادر على الإرتقاء بالصورة من خطها اللغوي إلى الحقل الذهني، بحيث يغدو من غير المنطق بتاتا قبول ادعاء «أولمان» القائل بضرورة تجاوز الصورة الذهنية في مقام بلاغة التصوير.

ومتى تحققت هذه الخطوة، لزم النزول، نقديا، درجة أخرى للتموضع في مستوى «جنس أدبي» بعينه، بهدف استنباط الشروط التقريبية المتحكمة في صيغ التعبير اللغوي، أي الصيغ التصويرية. وفي حالة الرواية مثلا، تذعن العبارة اللغوية أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الإنطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والإمتداد، ثم للمكونات النصية، ثانيا، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف ودينامية، على أساس أن تدخل في وشيج مندغم - في مرحلة ثالثة- مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز.

والحقيقة أن الكشف عن هذا التآصر لا يكفي وحده لتحديد ماهية التصوير اللغوي في الرواية، بل يستلزم في مرتبة رابعة استحضار جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة من حيث هي لغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل، قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية، أو ما يعرف بالصور البلاغية.

عندما تعبر الرواية بصورة بلاغية من قبيل الإستعارة مثلا، فإنها لا تضع الناقد إزاء إشكال عويص، إذ يمكن اعتبار المجاز السردي، في هذه الحالة، صورة سهلة الضبط وفق قوانين الإستعارة. أما الصعوبة الحقيقية فتكمن في الوضعية المغايرة، أي في القول بأن التصوير اللغوي في الرواية شاسع شساعة الوظائف اللغوية ذاتها. ويستوجب هذا المأزق أن يحسم الأمر بالإنطلاق من الطاقة التعبيرية التي يختزنها كل متن على حدة. فأن نقول إن التصوير اللغوي هو صيغة أو طريقة فهم المادة اللغوية المعطاة وتقديمها، يستلزم أن نضبط داخل النص الواحد - دون غيره- مجموع الطرق التي تستغل الصيغ التعبيرية ليس لإبلاغ المعنى فقط، بل لتركيبه طبق أصول الجنس الأدبي. وعند هذا الحد لا تبقى العبارة اللغوية البسيطة المنتزعة من رواية ما، بسيطة، بل تغدو صورة فنية لانبنائها على طريقة خاصة خاضعة لشبكة من التعقيدات التي لا يقتضيها إلا ذلك النص الروائي بذاته :



ولنعتمد فيما يلي على مجموع تلك العناصر لنعاين كيف يستطيع مثال سردي أن يؤدي

وظيفة تصويرية لغوية :

اتجه «سعيد مهران» لزيارة الشيخ «جنيدي» في خلوته «ووقف على عتبة الباب المفتوح قليلا، ينظر ويتذكر، ترى متى عبر هذه العتبة آخر مرة؟. ياله من مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم. حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة، وإلى اليمين من دهليز لمدخل باب حجرة وحيدة مفتوح» (12).

يتجلى، من الوهلة الأولى، فقر هذه الصورة من حيث بلاغة المجاز الشعري. والتشبيه اليتيم العاطل من زينة تشابيه القصائد لن يستطيع الصمود طويلا في وجه التقريرية المهيمنة على وصف الفضاء. غير أن إعمال الذهن لإعادة تركيب هذه الصورة الروائية بعيدا عن خطط تشغيل الصور الشعرية ، من شأنه أن يوقف المتلقي على جانب من أساليب انبنائها. فاللغة في تلك الصورة تصف، وتستثير تراكيبها جملة من التصورت الذهنية ، خاصة تلك التي لها صلة بالفضاء المنزلي (العتبة - الباب - المسكن - الحوش - النخلة - الدهليز - المدخل - الحجرة). وتتميز هذه التراكيب بوظيفتها التجسيدية غير أن المتلقي لا يقف عند حد هذه الوظيفة، بل ينخرط في عمق الصورة غب انتقاله من مجال التراكيب النثرية البسيطة إلى السياق النصي، بالإعتماد على مكونات الجنس الأدبي وسماته.

إن كل الأبواب في هذه الصورة مفتوحة، لا باب مغلق في بيت الشيخ «جنيدي» المنغمس في خلوته الصوفية. ولعل هذا السياق أن يكشف أن للفتح دلالته على مستوى البناء الروائي الممتد. فالأبواب المفتوحة هي منافذ لتجاوز الشر، للوصول إلى الله، للخلاص والتطهير وتلك غايات تقابل في رواية «اللص والكلاب» سبل الجريمة المؤدية إلى الدم والعدم. أبواب الشيخ «جنيدي» المشرعة دائما، هي إذن مكون فضائي أساسي، لأن «سعيد مهران» يتذكرفي اللحظات العصيبة الشيخ ويقصد بابه الذي يمثل له الملاذ والأمل. غير أن الإنتقال من عالم «سعيد» إلى فضاء الشيخ لا بد أن يمر عبر العتبة الصغيرة والشامخة في آن واحد : الصغيرة لأنها لا تمثل ماديا سوى حاجز ضئيل الحجم يمكن اجتيازه بسهولة، وهي عتبة شامخة لأن الذي يفصل بين عالمي«سعيد» والشيخ يتجاوز كل وسيط بدلك تختزل اللفظة الواحدة عصارة المتن، وتسهم، بدون مجاز، في تصوير شقي الفضاء : الأمل والشر.

إن كل شيء في هذه الصورة مفعم، من حيث التعبير اللغوي، بالبساطة والتجسيد : نخلة عالية ووحيدة، لكنها مقوسة الهامة. باب حجرة وحيدة. حوش كبير لا يفصله عن السماء حاجز. وتلك هي المكونات الأساسية للصورة : العتبة والبساطة والوحدة والإنتفاح. وهي مكونات لا تتمتع بطزاجة الصورة لشعرية، على حد تعبير «باشلار» ، ومع ذلك ألا تؤدي تلك الصورة وظيفة بنيوية حاسمة في الرواية؟. أليست تنويرا لرؤيتها الجوهرية؟. أليست من صميم البلاغة على الرغم من اشتمالها على تشبيه محدود الأفق؟. ثم ماهي البلاغة إن لم تكن مساهمة في بلورة البناء وإغناء الرؤيا و الكشف عن القيمة الإنسانية بشتى الصيغ بما فيها الصيغ اللغوية العاطلة من الزخرف ؟.

* * *

تتجذر الصورة الروائية عميقا في تربة الجنس الروائي، إذ منه تستمد ماهيتها، وتكتسب قوانينها الذاتية إضافة إلى النكهة الخاصة التي تستوحيها من الطبيعة البنيوية لكل نص روائي على حدة. وإذا كانت الأسلوبية المعاصرة قد استنبطت قوانين هامة ومثيرة في مجال الصورة،

استنادا إلى معطيات البلاغة وعلوم الدلالة والإحصاء واللسانيات والسيميولوجيا وأصول الجنس الأدبي ذاته ، فإنها فعلت ذلك، للأسف الشديد، في خضوع شبه مطلق لفن الشعر كأنه الوحيد القادر على احتضان الصور الفنية واحتكارها دون سائر الأجناس الأدبية الأخرى، لدرجة أن مصطلح «الصورة» أصبح يحيل توا على «الصورة الشعرية». بل حتى الدراسات التي قاربت «الصورة» في المسرح أو الرواية ، اعتمدت في منطلقاتها على آليات الصورة الشعرية من حيث هي تكثيف بلاغي أو مجاز.

ليس التعبير بالصورة حكرا على الشعر وحده، بل هي وسيلة تتقاسمها سائر الأجناس الأدبية بتفاوت نوعي. وارتباط الصورة بسمة الكثافة الشعرية جعل الكثيرين يظن أن الشفافية والأصالة لا وجود لهما خارج نطاق اللفظة الشعرية. وقد ساهمت الإنشائية المعاصرة في الكشف عن وهم التفاضل بين القيم التعبيرية، وكذا زيف تخصيص الشعر بالكثافة دون سواه، لما اعتبرت التقدم في سبيل استشراف إنسانية الإنسان من خلال الأدب مطمحا ساميا يلغي سائر أنماط التفاضل والتراتب والتقديس التي يمكن إضفاؤها على صيغة أدبية دون أخرى. فليست الإستعارة أسمى مقاما من الكناية، ولا الكلمة الشفافة أكثر إيحاء من الكلمة المباشرة في سياق يستدعي المباشرة. وليست الصورة «شعرية» فقط، كما أن التوتر ليس سمة خاصة بالتعبير الدرامي.

غير أن إلغاء التفاضل لا يلغي بتاتا الشروط التكوينية الجديدة التي تخضع لها القيمة التعبيرية عندما تصبح مكونا نصيا في مجال جنسي ما. فقوانين الصورة في الرواية وبنيتها ووظيفتها ليست هي نفسها في الشعر، إذ لكل منهما تمظهراته المغايرة في مجالات الدينامية والإيقاع والتوتر. على الرغم من ادعاء «أناتول فرانس»، في حماس، «بأن الرواية هي شعر يقرأ، كما أن الرواية المنظومة هي شعر يغنى»(13).

لقد اعترف «هنري ميشونيك H. Meschonnic» بأن ضبابية مصطلح الصورة وغموضه «يدلان على عجز الأسلوبية أو النقد في تأسيس علميتهما»(14). ونرى أن العجز ليس نتيجة لغموض المصطلح على مستوى الضيق أوالإتساع التداوليين، أو التداخل مع مصطلحات قريبة ، بل هو أيضا نتيجة لمنهجية خاطئة تعمم النتائج الأدبية، وتلغي منطق الأجناس، وتعالج الصور من حيث هي إفرازات بلاغية مفعمة بشفافية التجربة الشعرية حتى وإن كانت النماذج المحللة منتقاة من الحقل السردي.

وحقيقة الأمر أنه مثلما تمتاح الصورة الشعرية من معين الشعر، وتجسم ماهيته المتوترة، وتئن تحت وطأة غموضه، وتمرح وفق إيقاع موسيقاه، وتسرح عبر متاهات رموزه ، فإن الصورة الروائية تخفق بدورها في فضاء الجنس الروائي، وتتفاعل مع باقي مكوناته، وتواكب تفتحه على الأجناس الأخرى، ولاتني أبدا عن مسايرة إلتواءات العقدة وامتدادات المتن برمته، ولا عن تشكلها وتجسدها للمتلقي في آلاف الأوضاع والأحجام والمواقف والألوان، ثم لايهم بعد ذلك إن اتسمت بالشفافية، أو قدمت في صيغة مباشرة.

غير أن كل تلك المعطيات لا تنفي حقيقتين منهجيتين ، تفيد أولاهما أن الإهتمام النقدي بالصورة الروائية إنما هو وليد الإهتمام الذي حظيت به الصورة الشعرية منذ «أرسطو»، بينما تتيح ثانيتهما إمكانية نقل البحث من مستوى بنية الصورة الشعرية ووظائفها إلى مجال جنس غير شعري بالمفهوم الصارم للشعر. وبديهي أن تكون النقلة محفوفة بالمخاطر نظرا لضآلة الإرث النقدي المواكب للصور غير الشعرية. ومع ذلك، فهي خطوة حاسمة لإخراج الأسلوبية المعاصرة

من مأزقها.

إن النقد الأدبي يفتقر راهنا إلى تصور نظري عن الصورة الروائية التي لم ترق بعد إلى مستوى الإشكال، لذلك لن يكون هناك كشف عن ماهيتها بعيدا عن معاينة المنطق المتحكم في تكوين الصورة الشعرية واستثمار الموروث النقدي الثري الذي واكبها.

ويعتبر «غاستون باشلار G. Bachelard 1884-1962»، أحد الرواد الذين أثاروا الإنتباه إلى أهمية الصورة الشعرية لما عتنى بها في لحظة تبلورها، وفتح المجال لرعيل من الباحثين لتطوير مفهومها واستغلاله في قراءة نصوص أدبية متباينة المشارب. ونظرا لهذه الأهمية المنهجية، وتمشيا مع الغاية الأساس المتحكمة في هذا الفصل؛ سنحاول الإقتراب من التصور الباشلاري بالذات، لنعاين إلى أي حد يمكن للصورة الروائية أن تستشرف، عن كثب، بعض مكوناته.

اهتم «غاستون باشلار» بالصورة «الشعرية» دون سواها، ورفض أن يفحصها باسم النقد الأدبي أو الموضوعية أو السببية أو الوضوح، لأن «الصور الشديدة الوضوح تتحول إلى أفكار عامة ، وهي لذلك توقف الخيال... وعلينا حينذاك أن نجد صورة متميزة لتبعث الحياة في الصورة العامة» (15).

غير أن المعالجة والتطبيق يكشفان عند «باشلار» عن حقائق أخرى مغايرة تثبت أن تصوراته التي يحلو له أن يضفي عليها طابعا فلسفيا، لا تكاد تخرج، في الواقع، عن نطاق النقد وأصول الجنس الأدبي. يقول «جان إيف تادييه J.Y. Tadié»: «يجب أن ندرك جيدا أن الصورة عند غاستون باشلار ليست محسنا بلاغيا ولاتفصيلا في النص، وإنما هي تيمة Thème الكلية. وهي تدعو إلى تقارب أكثر الإنطباعات تباينا، تلك الإنطباعات الصادرة من مختلف الإتجاهات. كما أنها ليست توافقا بين أجزاء الواقع المدرك ولا ذكريات الواقع المعيش... إنها الأثر الذي تتركه الوظيفة اللاواقعية في النص» (16).

انطلاقا من هذا المفهوم، يقارب «باشلار» الصور الشعرية من حيث هي بديل أنطولوجي، معتمداً الظاهراتية خطة للإمساك بلحظة تبرعمها ووسيلة لتمديد نفسها. وإذا كان الشعر قد عرف بأنه انبثاق أو فيض، أو انبهار مكثف إزاء فجائية الدهشة، فضلا عن كونه تركيبا موقعا للمعاناة الداخلية أواللحظة الصوفية أو الإنغماس في كلية الكون؛ فإن كل هذه الحدود المتباينة لاتكاد تخرج عن نطاق اقتناص السيمة البنيوية المتحكمة في النسق الشعري، وهي مهمة لا يخرج عن دائرتها «باشلار» نفسه حتى وإن نفى كل صلة له بالموضوعية أو المعالجة النقدية لفن الشعر، لأن الكشف عن شروط انبثاق الصورة يعني ضبط ديناميتها الخاصة ضمن سياق حلم اليقظة، والبحث عن طبيعتها اللاحقة على لحظتي الإنبثاق و التمديد، أي التسليم ضمنيا بسلطة الشعر في تحديد ماهية المكون ورسم ملامح تمايزه. وبذلك تترسخ القاعدة الإنشائية التي ترى أن سلطة الجنس الأدبي هي التي تسهم في نحت الأداة وبلورتها.

لكل ذلك، لم تكن «الأدبية» غائبة كليا عن مشروع «باشلار» حتى وإن لم يفصح عن ذلك، لأن تقصي ملامح الفضاء الكوني للصورة «الجنينية» هو في الجوهر، إبراز لجانب من المعايير المتحكمة في لحظة انبثاق الصورة، والصورة الشعرية بالذات. ولا أدل على ذلك من الأهمية القصوى التي يحظى بها في مقاربة «باشلار» المكونان الشعريان: الدينامية والتوتر الدرامي. فالصورة الشعرية بسبب نضارتها وجدتها لها «هويتها وديناميتها الخاصتان بها» (17). لكن على الرغم من أن الصورة التي تسكن الخيال، أو التي تفرزها المخيلة تفر من «الموضوعية» والسببية،

فإنها لا تفقد بذلك حيويتها. ومتى كفت الصورة عن أن تكون موضوعية، فإنها تصبح خاضعة لقوانين اللامنطق، متسمة بالفجائية والغرابة، مكتسبة دينامية الحلم التي تعد في رأينا- وعلى الرغم من كل اعتبار- حدا بنيويا حاسما.

وإذا سلمنا جدلا بأن الصورة الروائية هي موضوعية نتيجة لطبيعتها التعبيرية المعهودة، لم يمنعنا ذلك من الحديث عن دينامية خاصة بها. فمثلما يكشف «باشلار» عن دينامية الصورة الشعرية في شتى تجلياتها (اللغة، الفكر، الطبيعة، التفاصيل...) يستطيع الناقد الروائي أن يستشرف بدوره دينامية للصورة ضمن التكوين الذي يتيحه الجنس فهي دينامية من حيث هي جزء تفصيلي أساس في الخطاب أو المحكي، كما هي دينامية بسبب ما يطولها من امتداد متوتر، وتحفيز، وتعارض، وتقديم وتأخير.

يتحمس «باشلار» للصور المنفصلة دون القصيدة الكاملة، مسوغا ذلك بقوله: عندما نحصر بحث «الصورة الشعرية في منبعها، انطلاقا من الخيال الخالص، فإننا نترك جانبا مسألة تأليف القصيدة Composition من حيث هي تجميع لعدة صور. ففي هذا التأليف تتدخل عدة عناصر معقدة سيكولوجيا تربط الثقافة المتفاوتة القدم بالمثال الأدبي لعصرما... ولكن مشروعا بهذه السعة يمكنه الإساءة إلى نقاء الملاحظات الظاهراتية التي نود تقديمها.. لذلك نستطيع «الاحتفاظ» ظاهراتيا بالصور في مستواها المنفصل mages détachées» (18).

غير أن النماذج التطبيقية التي يجلي «باشلار» من خلالها كنه الصور لا تنفي حدبه على مبدأ الكلية، واعترافه الضمني بأهمية البناء الكامل للقصيدة: «إن البحث عن تعليل للصورة الشعرية في نظام الواقعي المحسوس، وكذلك تحديد موقعها ودورها في تأليف القصيدة، هما مهمتان لا يمكن النظر فيهما إلا في مرحلة تالية. ففي أول بحث ظاهراتي عن الخيال الشعري تكون الصورة المنعزلة Image isolée، والجملة المعبرة عنها، والبيت أو أحيانا المقطع الشعري الذي تشع من خلاله الصورة الشعرية، الفضاءات اللغوية التي يجب على البحث التحليلي Topo-Analyse دراستها» (19).

وينبني على هذا التخريج أن يظهر «باشلار» طاقة الصورة الشعرية الفريدة في التعبير عن كلية النفس، ويتساءل: «كيف تستطيع صورة متميزة جدا أن تبدو أحيانا كأنها تركيز لكلية النفس؟» (20). وإذا كان اختبار مقولة «باشلار» يحتاج إلى دراسة خاصة لإثبات أو نفي صدقها، فإننا على يقين من أن الصورة السردية الجزئية ليس في مكنتها أن تتحول بمفردها إلى علامة على كل الكون الروائي بعيدا عن نسقها الذي يسبغ عليها طابعا إقناعيا.

إن هناك لحظات يبدو فيها تصور «باشلار» كأنه يمارس قطيعة كلية مع أرسخ ثوابت الرواية. بل إن قراءة متأنية له توحي للمحلل بأن هذا المشروع الخيالي لم يبلور إلا لكي ينسف وقار النثر ويكسره بعناد. فـ«باشلار» يرفض تسلسل الأحداث وقراءتها في خط أفقي، لأن كل قراءة من هذا النوع لا تحتاج إلى صور (21). كما أنه يرفض مبدأ السببية الذي يقوم عليه السرد، ويعلن: «إننا نفضل تأكيد قطيعتنا مع النزعة السببية برفض كل سببية عضوية. إن قضيتنا هي مناقشة صورالخيال الخالص المحرّر والمحرِّر، بدون أي ارتباط مع الإثارات العضوية» (22).

ونرى أن هذه القطيعة الحاسمة هي نفسها القادرة على حفز الباحث ليتقرى وظائف الصورة الروائية من خلال السببية والموضوعية والتسلسل، ويثبت أن التأثير الفني لهذه المبادىء لا يقل روعة ودرجة عن الصورة الشعرية المجنحة. فالخيال الأدبي، كالنفس البشرية، لايقبل المفاضلة، ولكن

كم هي الطعنات التي تلقتها الرواية في الغرب باسم تلك المفاضلة؟

يميز «باشلار»، ظاهراتيا، بين الإستعارة والصورة، ويرفض، بجرأة كبيرة، الإستعارة على الرغم من التبجيل الهائل الذي حظيت به من لدن معظم نقاد الشعر، ويقلل من أهميتها في السياق الشعري. «فالإستعارة تعطي تجسيدا ملموسا لانطباع يصعب التعبير عنه (...) أما الصورة، نتاج الخيال المطلق، فتستمد، على العكس من ذلك، وجودها من الخيال (...) والإستعارة ليس لها قيمة ظاهراتية. وهي على الأكثر صور مصطنعة، بدون جذور عميقة صادقة وحقيقية. إنها تعبير طارىء يستعمل مرة واحدة دونما إلحاح»(23)، وهي صور مزيفة (24)، لذلك يجب علينا أن نهملها.

بكل هذا يتيح لنا «باشلار» إمكانية عقد مقارنات مثمرة بين صورة الخيال المنطلق، في صيغتها الشعرية، وبين الصورة الروائية التي لا تكتسب ماهيتها الجمالية من استعاريتها فقط، بل من تصويرها اللغوي المطلق، ومن وظيفتها ضمن النسق النصي لكل رواية. إن الصورة الروائية لا تتناقض مع الإستعارة، وليس لها أية عقدة تجاهها، وهي تساير، في وقت واحد الخيال الرحب، وذاك الذي يحتوي على قدر زهيد من «الموضوعية». غير أن هذه الطبيعة البنيوية المفتوحة لا تلغي بتاتا سلطة الجنس وقدرة ثوابته على تحويل أية صيغة لغوية، مهما كانت درجة كثافتها أو مباشرتها، إلى طاقة تعبيرية تصويرية روائية.

تلك بإيجاز بعض العلاقات التي تجمع وتفرق بين الصورتين الشعرية والروائية. وإذا كان نوع الصور التي يعالجها «باشلار» لايثيرنا في حد ذاته؛ فإن الطريقة الجوانية التي يغازلها بها، حرية أن تحفزنا على الإنغماس الكلي في أعماق الصور الروائية قصد الظفر ببعض مكنوناتها الخاصة.

* * *

مبدئيا، يمكن القول إن الصورة الروائية هي إجراء لغوي، ووسيلة فنية وغاية، ونسق من بلاغة النثر، كما هي مستند إنشائي يتعاوره كل من مبدع الرواية وناقدها. ولاتمثل هذه الملامح حدودا مطلقة للصورة، بل تومىء فقط إلى بعض خصائصها البعيدة، لأنه من الصعوبة بمكان تعريف الصورة الروائية مثلما هو صعب أيضا تعريف الصورة الشعرية. إلا أن ذلك لن يصدنا عن استقصاء المقومات التي قد تجعل اثنين يتفقان على إمكانية وسم عبارة ما أو مجموعة من العبارات «بالروائية»، تمييزا لها عن الصورة الشعرية أو المسرحية أو القصصية. وفي هذا السياق يحق أن نتساءل: كيف تتشكل الصورة الروائية؟ ومتى تتحول مجموعة من الكلمات في نص سردي إلى صورة روائية؟.

في الحقيقة، ليست الصورة تكوينا متحققا خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود ممتزج عضويا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالإنطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي.

والصورة دينامية بطبعها، ومساهمة في ضمان دينامية النص الروائي. كما أنها توتر وامتداد وتفاعل بين مختلف أنماط الصور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية. وهذاالطابع التكويني الداخلي لا يلغي قيام جدل وتعارض بين الصورة وما هو خارجي عنها، عندما تنخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخبر والواقع والتاريخ.

كل هذه المعطيات تثبت أن الصورة الروائية ليست اعتباطية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات. وبذلك تتشكل، مثلما تتشكل أية صورة فنية، في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها، ويغدو أي نقل أو تحوير أو فحص للصورة، بعيدا عن نسق التشكل، هدرا لكنهها. وتتطابق هذه الحقيقة مع ملاحظة «ميخائيل أوفسيا نيكوف» عن الصورة الفنية عموما، فإذا كان من الممكن عرض أية نظرية علمية في أي شكل دون تشويه لمضمونها، فإن الصورة الفنية لاتوجد إلا في شكلها المحدد، أي الشكل الذي خلعه عليها الفنان. ومن الممكن مثلا أن نعبر عن الأفكار التي يتضمنها كتاب «رأس المال» بشكل مختلف، ولكننا لانستطيع أن نعبر عن قصة يوجين أونيجين الشعرية Eugen Oneguin لبوشكين Pushkin ، بالنثر. أو عن رواية «الحرب والسلام» بالشعر دون تحطيم للصورة الفنية (25).

من هنا يبدو من غير المنطقي الحكم على وظيفة الصورة الروائية خارج نطاق تشكلها. ولذلك نعتقد أن «فيكتور شكلوفسكي V.Sklovski» قد تعسف في تضييق نطاق وظيفة الصورة النثرية على حساب الصورة الشعرية، إذ ليست هذه في رأيه «إلا وسيلة من وسائل اللغة الشعرية. أما التصوير النثري فليس إلا وسيلة للتجريد، فمثلا في كتاب أفسينكو كولكفسكي O. Kulikovski، الأدب والفن «تسمي طفلة صغيرة الكرة بطيخة صغيرة. وباستبدالنا بطيخة صغيرة بمصباح، أو برأس نقوم بعملية تجريد لخاصية من خصائص الشيء وهي الإستدارة. وليس هذا بمختلف عن قولنا إن الرأس والبطيخة كلاهما مستدير. فهذا هو المقصود، إلا أنه لا يمت إلى الشعر بصلة» (26).

لا تتخذ الصورة الروائية في سيرورة تشكلها نهجا بسيطا. لذلك فإن الإستقراء العملي للأفق البنيوي العام الذي تتشكل ضمنه يقتضي منا تفصيل الحديث عن بعض مظاهر التشكل المعقدة التي تتفاعل فيها الصورة مع سائر المكونات و السيمات النصية وغير النصية. وهذه خطوة لا يمكن لأي نظر روائي يواجه هذا الإشكال أن يعدي عنها.

* * *

لكل صورة روائية واقعها النصي والذهني الذي لايكاد يشبه الواقع العيني. ويدعي أحد النقاد أن الالفاظ في الصورة الشعرية تدرك إدراكا تصوريا نظرا لصعوبة تمثلها كما هي واقعة في منطق المكان، ولدلالتها على شيء مغاير لما هو واقعي، إنها تمثل أشياء متباعدة زمانا و مكانا وتحدث بينها ارتباطا شعوريا غريبا. أما اللفظة في التصوير السردي فتمثل أشياء الواقع وتكون نسخة عنها، وتمثل أشياء متشابهة (27).

والقول بأن السرد - على عكس الشعر- يتمثل الواقع بالنسخ المباشر، يبتعد عن حقيقة كل أنماط السرد التي تنبني في جوهرها على مبدإ التخييل الذي يعيد خلق الواقع الخارجي في مستويات أسلوبية متباينة، ويحيله إلى «واقع ورقي» يكاد يقطع كل صلاته بالواقع الحقيقي. فهل تحمل الألفاظ في الخرافات والحكايات العجيبة والأساطير على حقيقتها الظاهرة؟. وحتى في روايات «ستاندال Stendhal» و«غالدوس Galdós» و «بلزاك Balzac» و«نجيب محفوظ»، ألا تدل كثير من ألفاظ صورهم «الواقعية» على أشياء مغايرة لما هو واقع في منطق المكان ؟. إن «نور» إسم عشيقة «سعيد مهران» في «اللص والكلاب» يحمل من الكثافة البنيوية المتجانسة مع كل مكونات الرواية، مايجعله يفوق في شاعريته كثيرا من ألفاظ القصائد :

«اقترب الفجر ونور لم تعد. أنهكه الإنتظار والفكر حتى شعر بضربات السهاد تنهال على جمجمته. وإذا بالظلمة الحارة تنحسر عن تساؤل أحمر، هل يمكن أن تلعب المكافأة الموعودة

بقلب نور؟ (...) يبدو أن نور لا تريد أن تعود، لاتريد أن تنقذه من عذاب الوحدة و الظلمة والجوع والظمأ...» (28).

فالنور في هذا التكوين الروائي ليس لفظا عابرا له ما يقابله في الواقع البصري، بل هو استثمار جزئي لجانب من ذلك الواقع، وتشكيل له في صيغة سياقية متمايزة تتداخل فيها جملة من المكونات. بذلك يكون هذا التشكيل السياقي هو الذي يضفي على العنصر الواقعي بعدا جماليا ضروريا لتحويل اللفظ المتداول إلى صورة.

إن الصورة الفنية هي إذن تجريد جمالي لبعض سمات الواقع، ولكنها ليست ترديدا دقيقا له ونسخة طبق الأصل منه، ولايمكن أن تكون كذلك. وهي لا تنقل بالضرورة إلا جوانب بعينها من الواقع. وهذا يفسر عقم محاولات الطبيعيين المتهافتة لمنافسة الواقع نفسه حين يسعون إلى تقديم تصوير أمين له (29).

ويرتبط بهذا الإستنتاج توهم البعض أن «المباشرة» هي صفة سلبية ملازمة لطبيعة السرد، وأن اللفظة في التصوير السردي باردة جافة حائلة اللون لا تشدنا إلى غير المتوقع ولا تخطف الأبصار(30). ونرى أنه من المشكوك فيه احتمال صفة المباشرة في الأدب برمته مهما تباينت أجناسه، لأن كل مرتبة «أدبية» تقتضي تسخير درجة بلاغية ما. ونعتقد أن توهم دونية السرد وإسفافه التعبيري وواقعيته السطحية في مقابل فيض الشعر، هو الذي ساهم في عرقلة بروز الصورة الروائية من حيث هي إشكال نقدي.

* * *

الموضوع هو المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه (31). ولكل موضوع إمكانيتان صوريتان لا يمكن الفصل بينهما إلا على سبيل التبسيط : فهو صورة في حد ذاته، غير متعدية. ثم هو مهيأ لكي يعبر عنه من خلال الصورة. وينتقي المبدع موضوعه - وهو في صيغته الذاتية الخام- ويسمو به إلى مستوى جمالي محبوك، تتداخل فيه خصائص تلك الصورة اللازمة بخصائص الصور التعبيرية، ويشكله اختزالا وتشذيبا أو تمطيطا وإضافة بحيث يستحيل الموضوع المصور إلى معطى جديد ذي معالم خاصة. يقول «م. أوفسيانيكوف» :

إن «السمة المميزة للصورة [الفنية] هي أنها لا تستبعد فحسب، بعض سمات الشيء، ولكنها تضيف إليه سمات جديدة، أي سمات غيرموجودة في الموضوع» (32).

إن الموت مثلا، يكشف الفرق الجوهري بين الموضوع والصورة الروائية. فموت الشخصية في رواية ما حدث يتأسس على موضوع الموت باعتباره نهاية وحدا لظاهرة فيسيولوجية. غير أنه يتحول إلى صورة عندما يصبح وظيفيا في سياق ما بواسطة شبكة المكونات. وهكذا يجبر موت الأب في رواية «الإخوة كرامازوف» كل الشخصيات على مواجهة الصعاب، وستثير حشدا من المشاهد المتبلورة عمليا في صور روائية وطيدة الصلة بمكونات التوتر والدينامية والدرامية والإيقاع المتعدد الأصوات. يقول «باختين» معلقا على الطريقة المونولوجية التي يصور بها «تولستوي» الموت : «لو ترك الأمر لدوستويفسكي لما صور موت أبطاله، بل الأزمات والإنعطافات الحادة في حياتهم، أي لصور حياتهم التي تقف على الأبواب. ولبقي أبطاله أيضا، في هذه الحالة، غير منجزين داخليا» (33).

إلا أن موضوع الموت في مقال أو خطبة أو ريبورتاج لا ينتج بالضرورة صورا من قبيل

الصور الروائية، بل أنماطا صورية أخرى خاضعة لشروط بنائية مغايرة. بذلك يصهر الجنس الأدبي الموضوع في تشكيل معين، ويسبغ عليه رداءه التكويني المتمايز.

وهناك فرق منهجي بين اعتماد «الموضوع الواحد»، وبين مراعاة صوره المتباينة. فالحديث عن معركة «أنوال» مثلا، يقتضي من الباحث الأدبي -إذا هو اعتمد الموضوع وحدة منهجية- أن يرصد كل ما ورد من تفاصيل في مجموعة من الروايات حول المعركة المذكورة، ثم يركب من كل ذلك تاريخا موضوعيا ينافس في معلوماته وتسلسله المصادر التاريخية.

أما اعتماد «صور الموضوع الواحد» فيقتضي منهجية تراعي الخصوصيات الجمالية لكل صورة، وزوايا النظر، وصيغ التقديم، وضبط المسافة القائمة بين الكاتب والموضوع من ناحية، وبين الراوي، والموضوع من ناحية ثانية، إضافة إلى أساليب السرد، ثم سلطة السياق التكويني للنص.

وفي المحصلة، ستكشف الحالة الثانية عن وفرة الرؤى، وأدبية الموضوع، والتزام بالمفهوم «الورقي» للواقع. أي أن معركة «أنوال» لن تكون نسقا تاريخيا، بل مجموعة من المعارك الأدبية تتبلور كل منها من خلال كوكبة من المكونات. وبهذا الإعتبار فإن «أنوال» «فرانسيسكو كامبا F. Camba» ليست هي «أنوال» «رامون سندر R. Sender».

قد يصبح الموضوع والصورة وجهين لعملة واحدة في بعض الأبحاث النقدية، بحيث ينوب أحدهما عن الآخر، وتستشف الصورة من الموضوع أو الموضوع من الصورة. هكذا تنتقي بعض الدراسات موضوعاتها من شبكة الصور الجزئية والكلية في نص سردي، وتحدد موضوعها النقدي اعتمادا على مرتكزات أدبية وبلاغية، كما هو الشأن في كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» الذي يضبط فيه «ستيفن أولمان» جملة من الموضوعات الطبية والنباتية والفلاحية والبحرية من خلال صورها الروائية.

وعلى العكس من ذلك، قد تستخلص صورة أو صور من موضوعات بعينها بحيث ينحسر القصد الجمالي للصورة وتتضاءل درجتها الأدبية في مقابل الوصول إلى أهداف أخرى مغايرة. من هذا القبيل كتاب «صورة العربي في الأدب الصهيوني» الذي رجحت فيه الباحثة «ريزا دومب R.Dump» كفة الغاية التاريخية على كفة التناسق الجمالي للصورة. تقول في هذا الصدد : «مع أن اهتمامي الخاص هنا يتركز في مجال الرواية الأدبية التي هي قصة تخيلية، إلا أنها مع ذلك ذات ارتباط وثيق بالحياة أو الأشخاص الحقيقيين أو الأحداث (...) كل جانب من جوانب الصراع العربي الإسرائيلي يجب أن يلقى الضوء عليه، وبما أن الرواية هي جلاء للواقع، فإن التحليل الأدبي لموضوع الرواية قد يساعد، إلى حد ما، على فهم أفضل للوضع» (34).

غير أن الإبتعاد عن القصد الفني يفرغ لفظة الصورة، في مثل هذه الحالة، من محتواها الحقيقي، ويسمها بالجانبية، بحيث يغدو من اللازم تجاوزها دون أي وجل من السقوط في الإضطراب المنهجي. ومن المعروف أن النقد العربي يزخر بالدراسات عن صور المرأة والرجل والطفل والمجتمع والمدينة والقرية والدولة في الأدب أو الرواية، ولكنها دراسات لا تمثل فيها الصورة سوى ورم زائد.

* * *

لا تتحدد الصورة الروائية بموضوعها فقط، أو بدائرة دلالاتها، بل من خلال الشروط المتحكمة في مجموع توجهها السردي. ويعد التوتر أحد تلك الشروط، بما له من قدرة للإستحواذ

على المتلقي والإيحاء له بالخطاب المزمع إيصاله من خلال لعبة السرد. وما دامت الرواية توزيعا متناغما ومنتظما لخاصية التوتر ، فإن الصورة الروائية - من حيث هي مكون- يطولها حظ من تلك الخاصية موقوت وموقع، يميزها عن سائر صور الأنماط السردية الأخرى بطول النفس والتواءات الخفاء والتجلي.

كما أن مقاربة الفروق الجوهرية بين التوترين الشعري والروائي من منظور مبدأ الحقيقة الإنسانية، يسعف كثيرا في الكشف عن طبيعة كل من الصورتين الشعرية والروائية. فبينما ترصد الأولى الحقيقة أو جانبا منها من خلال شرارة منبثقة، أو سؤال مشحون، أو هاجس موقع، فإن الصورة الثانية ترصدها بواسطة الإيقاع الدرامي الممتد الذي تسد به فجوات السرد وتستغله لخلق التعارض.

إن توتر الصورة الروائية يحدس أكثر مما يضبط. ولذلك يصعب على المتلقي أن يستوعب بوضوح إيقاعه، وإن كان يستشعره حتما في تمثله الكلي للعمل الروائي. مثلا نحن غالبا ما نشير إلى منطق الروح الذي يلجأ إليه «ليون تولستوي L.Tolstoi» في رواياته المفعمة بالإنسانية، ومع ذلك لا نملك سوى مفهوم باهت لذلك المبدأ الذي تغلغل في إنتاج هذا الفنان، أو الطريقة التي أثر بواسطتها في فكره الخيالي (35). وهذا الإبهام ليس خاصا بالرواية الكلاسيكية، إذ حتى في الرواية الجديدة، التي تستعير كثيرا من سمات الشعر، يضطر الروائي إلى توقيع صوره الروائية بتوتر ذهني أو نفسي، مواكبا بذلك تعقد الحياة المعاصرة والتشنج العقلي الذي تستثيره.

هناك نمط من التوتر الأسلوبي الذي يطول الصورة الروائية نتيجة نوع من الرقابة التي قد يفرضها الراوي أو المؤلف على نفسه حتى لا يفرط في استعمال الصور الغنائية أو الشاعرية أو يتعسف في تشغيلها. وقد اشتهر «إرنست همنغواي» في هذا المقام، بجمله القصيرة النفس، ذات الإقتصاد البين في استغلال الأوصاف والنعوت، الشيء الذي يومىء إلى وجود مسافة متوترة كامنة بين الراوي وصوره. ويرى «ستيفن أولمان» أن توترا ومقاومة من هذا القبيل ظهرا في الروايات الثلاث الأولى لـ«ألبير كامي A. Camus» ، ففي رواية «الغريب» كان لزاما على المؤلف أن يكبح نفسه حتى لايجعل «ميرسول» يستخدم صورا غير مناسبة لأزمته الوجودية المتميزة. وفي رواية «الطاعون» يتموضع هذا التوتر في ذهن شخصية «ريو» ، فطبيعة الموضوع والتحفظ الفطري للراوي، وكذلك الطريقة التي يتصور بها مهمته فرضت قيودا على المؤلف، لكنه لم يجد صعوبة في التغلب عليها وتجاوزها باستخدامه لعدد أكبر من الصور الغنائية ذاتها، على عكس ما كان عليه الحال في رواية «الغريب». ويختلف الوضع السيكولوجي في رواية «السقطة» حيث يحاول الراوي أن يكبح خياله ويقمع غنائيته الخفية، نظرا لموقفه المتشائم المرير من الحياة. والملاحظ أن الكبح في الحالات الثلاث ليس موجها ضد أي شكل من أشكال الصورة بل ضد الإستعارات العاطفية والغنائية، لأن الصورالتي لها دور وظيفي لا تتأثر بهذه الرقابة الداخلية (36).

إن كل نص روائي يفرز طبيعته المتوترة الخاصة به، ويرضخ في ذلك لبنية الخفاء والتجلي التي توجه القارئ لإدراك نمط الصراع المهيمن على النص. وهناك إمكانية لتنميط التوتر تبعا لطبيعة الصنف الروائي الذي قد يدرج فيه النص. وستتاح لنا فرصة في هذا السياق لنعاين عن كثب بعض تلونات التوتر في رواية الحماية الإسبانية على المغرب.

* * *

ليست الكثافة حدا فاصلا بين الشعر والرواية. ففي الصورة الشعرية نوع من التكثيف

الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزمنية الفاصلة بين الأشياء، لأن الشعر على الرغم من أنه فن زماني في جوهره، لا يعترف بأبعاد الزمن، ولأن الصورة الشعرية هي حلم الشاعر، والحلم لا يعترف بالسببية ولا بالتنسيق المنطقي للزمان، الشيء الذي يتيح لهذه الصورة خصوبة نفسية أو ما يسميه «عز الدين إسماعيل» بـ«كثافة الشعور». أما المشهد السينمائي أو القصصي وإن كان زمنيا، فهو يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية نظرا لارتباطه بموضوعية الزمان، أي بنسقه الطبيعي المتمثل في الإمتداد والتوالي في اتجاه. غير أن التصوير القصصي يقترب من التصوير الشعري كلما أهمل عنصر الزمان في تنسيق علاقات الصورة المسرودة (37). كما هو شأن العديد من الروايات التي تنتمي إلى مجالي الحكي الشاعري والنفسي. فصور «بروست Proust»، و«جيمس جويس J. Joyce»، و«فيرجينيا وولف V.Woolf»، تستند إلى مرتكزات الإنطلاق وحرية الحلم واللامنطق وتكثيف الشعور الذي يفضي إلى علاقات لا تتسم، ضرورة، بالموضوعية أو السببية المتواترتين عادة في الحكي الكلاسيكي. وعلى العموم، فالصورة في الرواية السيكولوجية - كما في الشعر- ينبغي أن تنظر إليها «لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي. وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات «العينية»، بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها» (38).

وتتجسد الصورة الروائية أيضا في التداخل الوظيفي بين الزمان والمكان. ويرى «عز الدين إسماعيل» أن هناك فرقا كبيرا بين الصورة الشعرية والتصوير القصصي في ضبط علاقة هذين المكونين. فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره، ويستطيع متابعة الحركة فيه ، قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية. غيرأن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشئ متحركا (أو المكان متزمنا)، أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية، لايتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه «التصوير السردي» (39).

ويزيد «ميخائيل باختين M. Bakhtine» هذا النمط من التصوير تحديدا، ويضبطه أدبيا تحت اسم الكرونوتوب Chronotope من حيث هو تداخل كلي شكلا ومضمونا بين المكان والزمان. ويمثل الكرونوتوب أهمية أساسية في مجال الأجناس الأدبية، لأن صورة الإنسان في الأدب هي دائما بالضرورة زمانية -مكانية (40). فالزمان يتكثف ويتقلص ويغدو ناضجا فنيا، ويصبح المكان بدوره قويا ويمتد حتى يصل إلى حركة الزمان والمضمون والتاريخ. ومن بين أنواع الكرونوتوب التي يطرد ورودها في الروايات ، كرونوتوبات اللقاء والطريق والإفتراق والزمان الديني والكرنفال. فالطريق مثلا هو المكان الملائم في العديد من الروايات لتصوير الحدث بشكل عام. وقد حدد الطريق مضامين الرواية الشطارية الإسبانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر. فدون كيخوطي، مثلا جاب كل طرق إسبانيا من أجل ان يلتقي بمختلف الناس بدءا بالمجرمين وانتهاء بالأعيان. ومثل هذا الطريق لابد أن يكون مشحونا بسير الزمان التاريخي وبعلامات العصر التي تميزه عن غيره (41).

ليست الصيغة التراتبية فقط هي المظهر الناتج للزمن الروائي، بل أيضا صورة نفس هذا الزمن، أي طبيعة التوجه العام الذي يهيمن عليه في نطاق متن ما. ويكشف «بيرسي لوبوك P. Lubbock» في هذا الصدد عن إمكانية مشاهدة صورة الإندفاع الدائري في الشكل الروائي ووظيفته، ويتساءل : هل بإمكاننا أن نحس كيف أن «تولستوي» قد صور لنا صورة الزمن والدور الذي يؤديه في روايته «الحرب والسلام»؟. ويعثر «لوبوك» على بعض مظاهر تلك الوظيفة في

رواية «أنا كارنينا» : «فلو أنني فتشت في عالم الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين، ثم يخذلها الزمن، فمن المؤكد أني سأجد ذلك في رواية تولستوي «أنا كارنينا» (42).

في الصورة الروائية «تتراكب» إذن أبعاد الفضاء وعناصره بصيغة لاتتكرر إلا في السرد الروائي. وفي هذه الحالة نظفر بصورة للزمن أو المكان أو هما معا، مثلما يمكن الظفر بصور لسائر المكونات.

* * *

كل تصوير للشخصية إنما ينبع من وظيفتها ضمن السياق النصي. وتصبح الشخصية الروائية إنسانية بالقدر الذي تستطيع وظيفتها أن تساهم في إقناع المتلقي بصدق العالم التخييلي. وهناك إلحاح قوي من فئة عريضة من النقاد على إضفاء وظيفة اجتماعية خارجية على الشخصية الروائية. تقول «فاطمة موسى» : إن «البحث في موضوع صورة البطل في الفن القصصي شائق متعدد الجوانب يدخل في ميدان النقد والتاريخ الأدبي، كما يدخل في نطاق التاريخ الإجتماعي، فالأديب في تصويره للبطل في القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية (...). والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع، فهي في رأي الكثيرين ملحمة العصر الحديث، ولذا فإن تصوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة» (43). ومثل هذه الدلالة المضاعفة هي التي تختزل موقف النقاد الحائرين بين الصورة التخييلية للشخصية الروائية، وبين صورة الكاتب والعصر التي تعكسها تلك الشخصية. من هذا القبيل مفهوم الصورة في دراسة «طه وادي» الذي يعتبر الرواية تصورا وتجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي. والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي : (الشخصية). وهذا ما جعل النقاد يعرفون الرواية بقولهم إنها فن «الشخصية» (44).

إن العمل على استخلاص الخيوط الإنسانية الرفيعة من نسيج الوظيفة الجمالية لصورة الشخصية يعد في رأينا أقل خطرا من القول بـ«الإنعكاس الإجتماعي» بمفهومه الموضوعي الواسع. وقد اهتدى «يوري ريوريسكوف» في هذا الصدد إلى الكشف عن ملامح إنسانية عميقة، من خلال التركيز على بعض تفاصيل البطلة في رواية «أنا كارنينا» بعد أن عرف قلبها شرارة الحب التي جعلتها ترى كل شئ في صورة مغايرة، خاصة صورة زوجها :

«يا للسماء ماذا حدث لأذنيه ؟. فكرت متأملة في شخصيته المسيطرة الجافة وخاصة في أذنيه الشنيعتين اللتين أثارتاها وهما يصلان إلى حافة قبعته... أما ابنها، الذي يشبه أباه، فقد طبع فيها انطباعا يقارب الخيبة».

فالبطلة لاتعي القضية، وهي تحسب أن زوجها «كارنين» قد تغير، غير مدركة أنها هي التي تغيرت، ولهذا السبب بالذات يبدو لها الآخرون مختلفين عما عهدتهم في الماضي. ويوصل «تولستوي» هنا بين حركات الروح الإنسانية والتأثير الذي تحدثه الجداول المنصبة في تيار الحياة. بذلك يدرك الفعل الخيالي منطق الروح البشرية، ويستوعب جوهر العمليات النفسانية في تكوينها «الميكانيكي». إن «تولستوي» لايصف الحب بصفة عامة، الحب المجرد، بل حب «أنا» وعن طريقها يصف نموذجا إنسانيا، وقوة التراكيب هذه لا توجد في شموليتها إلا في الصورة الفنية. من هنا ليس التصور ولا الإدراك بقادرين على الإتيان بما تأتي به الصورة، أي إيصال النموذج الإنساني

بكليته (45).

وينبني على هذا الإستنتاج إمكانية القول بأن الصورة الإنسانية للشخصية الروائية لاتتحقق بذاتها، بل بواسطة الكائنات والفضاء اللذين يحيطان بها. ففي رواية «مدام بوفاري» لاتقف المدينة والحياة وراء البطلة، بل يتم إخضاع اتجاههما العام لكي يشكل خلفية الصورة، فهما مع «إيماء في المقدمة الأمامية (46). وتدخل «إيماء» في علاقات مع الجيران، غير أن هؤلاء موجودون في وعيها فقط على أساس أنهم عوائق متعبة، عدا أنها تستفيد منهم بين الحين والحين. أما بالنسبة إلينا وللمراقب فهم جزء من صورتها، يمثلون ثقلا ثابتا في الحياة الريفية التي تشكل الحقيقة البارزة في «القضية». إن عيني «إيماء الإثنتين لا تكفيان، والصورة التي نشاهدها من خلالهما هي شئ تافه في حد ذاته (47). وهذا يعني أن الوعي الكامل بصورة الحياة في الرواية إنما يتحقق على مستوى التلقي وليس على مستوى الشخصية الرئيسية التي تظل محدودة الإدراك مهما شحنها المبدع، وتفنن في تنميطها، ووسع دائرة وعيها.

إننا نعتقد أن الإلحاح على إبراز البعد الإنساني لصورة الشخصية الروائية سيجنبنا سبيل التحمس المبالغ فيه لهذا المكون أو غيره. فإذا كان «لوبوك» قد أكد أن الموضوع هو الذي يملي على الأسلوب الروائي إرادته (48)، وتبنى «ميشيل زيرافا M. Zeraffa» بدوره الأطروحة التي ترى أن الشخصية هي التي تملي على الكاتب الأشكال المناسبة (49)، فإن الإشكال الأساس، في رأينا، ينحصر في محاولات النقد لضبط المنطق والقوانين المورفولوجية للشخصية الروائية في فضائها الإنساني، أي فيما يسميه «باختين» «صورة الإنسان Image de l'Homme» في اتصاله بالحدث الآني غير التام (50).

* * *

إذا كان التمثيل أو التشخيص المسرحي هو مظهر الدراما الجوهري، فإن صور الأفعال هي التي تضبط في الرواية إيقاعها الدرامي بواسطة اللغة. وعندما يتكلم الفعل تتبلور الصورة، وعندما يتكلم عن الفعل، تتراجع الصورة الروائية ليحل محلها الإخبار والتاريخ. ففي الحالة الأولى تتطلع الصورة نحو الإمتداد روائيا، بينما تفرز الثانية تمطيطا على مستوى الأسطر والفقرات وليس على مستوى الحدث الروائي النابض.

وكلما أمكن الحديث عن تحقق نص روائي، يغدو من المؤكد أيضا الحديث عن تحقق صور روائية. ولعل الحدث الممتد هو أكثر الظواهر السردية دلالة على ذلك التحقق. وحيث إن الصورة الوظيفية الحقة هي التي تتبلور ضمن النسغ الروائي، فإن الحدث البنيوي يخضع في امتداده لقوانين التوتر والإيقاع والدرامية. كما يدخل في نفس الوقت، ضمن علاقة مع سائر المكونات، بما فيها «الصور البلاغية الأفقية»، التي تؤدي بدورها وظائف جمالية أخرى غير التي تقوم بها صور الحدث الممتد.

يتركب كل نص روائي من شبكة من الأفعال في صيغة معقدة، ولكنها قابلة دائما للإمتثال لمنطق معين. وحقيقة الأمر أن الفعل ليس سوى وجه من أوجه الصورة المضلعة. لذلك، فإن أولى أصوله المنطقية تكمن في عدم تجليه في صيغة منفردة معزولة.

* * *

الصورة الجزئية تفصيل لغوي من التجربة الحياتية وطرف منها، ولقطة متكاملة الخطوط

والألوان والأحجام والحوافز، ولكنها قد تظل هامشية على المستوى الروائي، إن لم تفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى. والتكامل هنا وهم خادع، مثلما هو مستحيل أيضا ضبط قالب أبدي وحيد للصورة الجزئية. لذلك فمن الأجدى الحديث عن تكوين جزئي مطلق متعدد الأنماط، تبعا لتعدد الصور الجزئية الممكنة.

أما المقطوعة Séquence فتتجلى أهميتها من خلال وظيفتها الفنية التي يرسمها لها المحلل الأدبي. وهي وحدة هيكلية، ذات طرفين منطقيين أو سببيين لكنهما مقطوعان. وتمتد المقطوعات في النص أفقيا مثبتة بذلك استقلالها المؤقت، وقدرتها على امتلاك آنية اللحظة الجمالية، عكس الصورة التي تخضع لقانون التقاطع الأفقي والعمودي، فتفقد بذلك كل استقلال أو حضور مجاني.

والمقطوعة وسيلة تحليلية، بينما الصورة الجزئية وسيلة جمالية وغاية، إضافة إلى قدرتها الذاتية على تكييف بنيتها بسيمات الإمتداد والتوقيع والدرامية، مما يؤكد ترابطها البنيوي الذي يمنعها من التحول إلى مجرد «موضوع» أو «نتوء زائد».

ترتبط المقطوعة بما قبلها وما يليها، بينما تتجاوز الصورة الجزئية القبل والبعد لكي تمتد متغلغلة في كل التكوين النصي. ومتى تم تعيين مقطوعة ما ضمن بناء قصصي باعتبارها وحدة ضابطة، يتعذر حينذاك اللجوء إلى وحدات أصغر أو أكبرقصد إخضاعها لقوانين المقطوعة المعينة، بينما من الممكن، إجرائيا، تمطيط أو اختزال الصورة الروائية -من حيث هي وحدة جزئية- دون خوف من تلاشي طواعيتها البنيوية.

والصورة إنسانية في جوهرها، ومن الممكن وصف ملامح تلك الإنسانية من خلال كل توجد جزئي أو كلي يدرك الصورة في مسارها النصي، بينما يعد (البتر) أو (القطع) ماهية المقطوعة التي لا تتحقق إنسانيتها إلا عندما تذعن لقوانين الصورة.

كل هذه المعطيات تمنع من تحقق تطابق في الماهية والوظيفة بين المقطوعة والصورة الجزئية.

* * *

إذا كانت الصورة الجزئية تتسم بـ«الحضور الفعلي» داخل النص ، فإن الصورة الكلية توجد دائما في حالة غياب، يستحضرها المتلقي بعد إطلاعه الكلي على المتن، اعتمادا على مجموعة من مرتكزات القراءة وقوانينها.

تتسم الصورة الكلية بالتجريد والضمنية، وهي مكون وتكوين في آن واحد، من حيث اشتراكها، من ناحية في البناء، واحتياجها من ناحية ثانية، للدخول في ترابط مع سائر المكونات التي تحقق بدورها، كيانها الذاتي، بمعزل ظاهري عن الصورة الكلية. إلا أن علاقة الصورة الكلية بالجزئية تتجاوز نطاق الإحتياج والتساند لترقى إلى مستوى التجانس المتكامل، بحيث لاتوجد صورة كلية بدون صور جزئية، كما أن هذه تعطي صورة كلية.

والصورة الكلية هي تكوين بالنظر إليها في ذاتها ، فتحقق الأجزاء ينتج تكوينا قابلا لكي يُجتث -مؤقتا- من جذوره ليدرس منفصلا من حيث هو عينة. وبديهي أن يكون هذا النوع من الدراسات محفوفا بالمخاطر لأن التكوين المعزول المستخلص سيفتح أمام الناقد أبواب الشرح والتفسير والتأويل والإحتمال، ويسحب منه القدرة على التحكم الموضوعي في آليات المواءمة. وعلى

الرغم من أن تلك المقاربات لا مفر منها، فإن أنجع اقتضاء يمكن الأخذ به في هذا المقام هو اعتبار الصورة الكلية تكوينا معزولا قبل العملية النقدية، والإحتفاظ به ما أمكن في وضعية تجريد تواكب وتتلو مرحلة التلقي، إذ متى تم الشروع في التحليل والتأويل لزم على التكوين الخضوع لقواعد اللعبة، والإمتثال لشروط البناء النصية والرضى بنتائج مغامرة التأويل.

* لا يتحقق كيان الصورة إلا في إطار الكلية. وكل صورة روائية لا تنكشف ماهيتها إلا في ذلك «التوجه» نحو الكلية. أما وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد للتوجه، أو حلقة من حلقات الإمتداد. والكلية هي، بمعنى من المعاني رديف السياق. وتقتضي الطبيعة النوعية التي تندرج ضمنها الصورة الكلية أن تدرك هذه ضمن السياق الذي يساهم في الكشف عن ثرائها وتمايزها. فسياق الرواية البوليسية مثلا يسعف في تحديد الطبيعة التكوينية لمتن سردي بوليسي، أي أن إنشائية النوع تتيح فرصة انتقاء الملامح الدالة واختزال تفاصيل المغامرات والدسائس والمطاردات المشوقة والمواقف الجزئية الغامضة ضمن وحدة كلية تغدو بمثابة انطباع يدرك في أصفى تجلياته عندما يلحق بالسياق المتداول في نوع الروايات البوليسية.

هناك محاولات نقدية نادرة تطمح الى مقاربة كلية الرواية بالنظر إليها في ترابطها مع بعض مرتكزات المجاز. وواقع الأمر أن إمكانية اعتبار الرواية كلها «استعارة ممتدة» يقلل من الأهمية البلاغية للفظ الدال المشع في ذاته، وينقل البحث إلى مجال الدلالة الخصب، أي أنه يستحيل الحديث عن استعارة لفظية واحدة تنسحب على النص الروائي كله إلا على مستوى التأويل وليس على مستوى البلاغة المقعّدة. من هنا دقة ملاحظة «فرانسوا مورو» الذي يرى «أن السمة المميزة للإستعارة هي طبيعتها اللفظية في مقابل الطبيعة المفهومية للماثلة التي تصنفها البلاغة بين صور الفكر» (51).

واعتبار الرواية في كليتها استعارة أو كناية إجراء منهجي فضفاض، ولكنه لا يلغي أهمية معالجة الصور الروائية أو الشعرية ضمن الرواية أو القصيدة. فقوانين الإستعارة ليست مختصة بالشعر ولا بالفقرة الجزئية، ومع ذلك فإن طبيعتها اللفظية المحدودة لا تسمح لها بتقنين الآليات الأصلية للنص السردي في وضعيته الكلية المتشابكة. غير أنه متى تم تعيين الوظيفة الفاعلة للفظة الواحدة في السياق الروائي العام أو في قسم منه، وجب التسليم حينذاك بالوظيفة المجازية للصورة سواء على مستوى تشبيهي أو استعاري أو كنائي.

في هذا الإطار يرى «ميشيل لوكرن M. Le Guern» أن الإستعارة تسمح للكاتب بتقديم رؤيا للعالم ذات بعد ثنائي، بل وحتى ثلاثي أو رباعي بينما تتيح الكناية، من خلال وظيفتها التوحيدية، وسيلة للتقريب بين العناصر المتباينة. ففي نهاية القسم الأول من رواية «الغريب» يستعمل «ألبير كامي» لفظة «الشمس» ليسمي بها الشمس ذاتها، ثم يجسد بها كنائيا ذلك الجانب من الشاطىء المعرض مباشرة لأشعة الشمس. ومن خلال الإلحاح على تكرار تلك اللفظة، يقدم انطباعا عن حضور هوسي يكاد يغدو غير محتمل، وبذلك يصبح لهذا الإجراء فعاليته حيث تبدو الشمس كأنها البطل الحقيقي للحادثة (52).

كل ذلك يثبت أن الخطاب النقدي الذي هو من هذا القبيل لا يراعي الدور الوظيفي «للفظة» ضمن سياق جنسها. وقد عوض «صلاح فضل»، خلال استعراضه للإمكانيات البلاغية التي تلمّسها «لوكرن» في الإستعارة والكناية، المثال اللفظي المقتبس من رواية «الغريب» بمثال عام تناول رواية «زقاق المدق» في صيغتها المطلقة، وأشار إلى أن «زقاق المدق» عند نجيب محفوظ مثلا يعني هذه

الحارة الضيقة من حارات القاهرة القديمة. كما يعني سكانها من البشر خلال الحرب العالمية الثانية لكن امتداد ظل هذا الزقاق كمكان وقيامه بدور المركز في الحركة القصصية وتحديده مصائر من يعني يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ويفرض نفسه على عنوانها ويبلور رؤية المؤلف لعالمه، (53). بذلك يبرز هذا المثل أن المجاز قد تجاوز نطاق الألفاظ إلى الكناية عن بنية قصصية مبلورة لرؤية الكاتب من خلال تساند لفظتي زقاق المدق وقدرتهما على اختزال «الكل الروائي». وبغض النظر عن الطبيعة التأويلية لهذا الإجراء، يجب الإعتراف بأنه مسار بلاغي جديد يوجه المجاز الروائي نحو آفاق رحبة تحتاج إلى دراسات متأنية.

ليست للكلية التي نعالجها علاقة بكلية «جورج لوكاش G. Lukacs»، من حيث هي في جوهرها تقص للصلة المطلقة بين كليتي جنسين أدبيين متحققين في التاريخ (الملحمة والرواية)(54)، وفق منظور مثالي يتجاوز التفاصيل التكوينية لكل جنس أدبي على حدة، ويهمل التحليل النصي، في مقابل العناية بالنظر والكشف الفلسفيين لماهية الجنس الأدبي. كما أن علاقة تلك الكلية واهية جدا بمفهوم «الصورة الأساسية Radical Image»، أو «الصورة المتكاملة Unified Image»، التي يجتهد النقاد كثيرا لدراستها في قصيدة يطور فيها الشاعر تماثلا ممتدا بين العناصر، يقوم مقام الجوهر من القصيدة (55). ولعل الكلية التي نقصدها -كما سنرى مع «إيزر Iser»- هي التي تضبط من وجهة نظر المتلقي المفترض، أكثر مما تتحدد من خلال زاوية نظر المبدع أو الناقد.

* * *

إن كل صورة هي عرضة للتقييم من حيث توازنها واختلالها. وقد تتباين غايات التقييم تبعا لإختلاف المشارب. كما أن عملية التقييم ذاتها قد يمارسها المتلقي تلقائيا دونما توقف مطمئن إزاء الصورة للسؤال عن فحواها ولتتبع تأثيرها فيه، غير أن العكس صحيح أيضا. فثمة حالات يكون فيها الناقد مرغما على فحص الصور إما لتقويمها بلاغيا أو لمجرد الكشف عن ألغازها وأساليب تحبيكها كما هو الشأن مثلا مع الروايات البوليسية والنفسية، أو لتأويل أطروحاتها. من هذا القبيل الثاني صور الروايات الإستعمارية والإثنية والتاريخية التي تحتاج إلى وقفات متأنية لضبط مظاهر الإختلال والتوازن الموضوعيين في بنياتها.

بأي معيار يمكن الحكم على صورة روائية ما بأنها متوازنة أو مختلة ؟. وهل يصلح الموضوع أو الدلالة أو أفق انتظار المتلقي ضابطا في هذا المقام؟ .

إننا نعتقد أن التوازن والإختلال وضعيتان نسبيتان تمسان مجموع مكونات الصورة، وتتجاوزان المعايير السالفة إلى نطاقي الماهية والوظيفة. فالموضوع مثلا قد يرجح كفة التوازن أو الإختلال، ولكنه لا يكفي لتحديد ماهية الصورة بله الرواية التي رأت «مارث روبير M. Robert»، بحق أن الموضوع لايسمح بتاتا بتصنيفها (56). لذلك يغدو من اللازم أن تنضاف إلى الموضوع ضرورة ضبط وظيفة المتلقي، مادام كل خطاب روائي يستوجب قارئا وأفق انتظار. أي إصدار حكم قيمة على فحوى الخطاب. ومن هنا يصبح كل من الإختلال والتوازن مكيفا بالذوق والإنطباع الراجح.

كما أن ماهية التوازن والإختلال تكمن في الصياغة النصية المحكمة، وفق شروط البناء الروائي، أي بمراعاة المكونات الحاسمة، والإرتباط بالشبكة النصية. وكل صياغة من هذا القبيل لابد أن تتسم بالتوازن، وأن تستدعي، ضرورة، موضوعا متوازنا، لأنه لايعقل بتاتا تحقيق توازن

موضوعي في إطار بنية هشة. كما أنه من غير المستبعد أن تختل الصورة إذا كانت وظيفتها محرفة موضوعيا عن سمتها الطبيعي. إن الأمر لايخرج في نهاية المطاف عما للتصوير اللغوي من طاقة بنائية تستطيع أو لا تستطيع التحكم في تركيب مفردات الصورة تركيبا قد يفرز اختلالا أو توازنا.

بكل ذلك يغدو البناء الفني معيارا، واستجلاء الماهية والوظيفة نهجا نقديا للكشف عن تجليات التوازن و الإختلال. أما الحقائق وسائر مواد المتن فلن تكون في هذا المقام سوى عناصر مساعدة.

لنفحص صورة من أعمال «نجيب محفوظ» تتحدد ماهيتها المتوازنة بمراعاة مجموع علاقاتها مع الشبكة النصية :

«مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبار خانق وحر لايطاق» (57).

تلك ثلاث جمل تبدأ بها رواية «اللص والكلاب». في الجملة الأولى تصوير يقيدنا، مبدئيا بقراءة ضيقة. نظرا لضآلة مجموع الكلمات ذات السمت المجازي، ولضيق أفق الصورة الجزئية الناتج عن الإستهلاك المتكرر للإستعارة التي تربط في طرفيها بين الحرية والهواء. لكن على الرغم من انحسار زاوية المجاز ، فإن موضوع الحرية سيستثير لدى المتلقي وظيفة التساؤل، وسيحفزه على التقييم.

في الجملتين المواليتين : «في الجو غبار خانق، وحر لايطاق» كناية مضاعفة لن يفضي تقييمهما «البلاغي» إلا إلى صورتين نثريتين من الدرجة الثالثة أو ما دون ذلك. والأمر نفسه يمكن أن يحصل مع الجمل الثلاث مجتمعة التي لا تخرج عن كونها عبارات تضبط في شقها الأول علاقة «الفاعل» بقيمة الحرية، وتومئ في شقها الثاني إلى ما قد يهدد هذه القيمة.

ويمكن أن نخطو خطوة منهجية أخرى ونفترض أن الجمل الثلاث مجتمعة تمثل رمزا متكاملا، وندعي أن الحرية التي عاد «الفاعل» لإستنشاق نسيمها إنما هي حرية مشوبة، ومكدرة. ولن نكون، في هذه الحالة، إزاء كشف باهر، لأن الحرية باعتبارها قيمة إنسانية مبتغاة، قد تم الإعراب عنها بلفظها الصريح، بينما احتفظت دلالات «الغبارالخانق» و «الحرالذي لا يطاق» بإبهام قد لا يوحي -في نطاق الجمل الثلاث- بأفق شاعري خصب.

نخلص من كل ذلك إلى أن القراءة الرمزية لن تؤدي هنا إلى نتائج حاسمة. وبذلك يصبح من الضروري تحليل الصورة ضمن مجموع علاقاتها الممكنة والمحتملة ، بحثا عن توازنها وجماليتها ضمن نسق سردي كلي.

إن مراجعة جديدة لجمل «نجيب محفوظ» الثلاث تثبت، في ضوء المعطيات السالفة، أن كل قراءة للصورة الروائية في ذاتها فقط هي وظيفة مبتورة، إذ الأصل أن تمد الجسور بينها وبين باقي المكونات الخاضعة بطبيعتها للبناء المتوتر الممتد. فحرية الجملة، كما سينبىء عن ذلك السياق، هي الوضعية الجديدة لـ«سعيد مهران» بعد خروجه من السجن. إلا أنها حرية مشروطة بـ«ولكن»، أو هي على الأصح حرية مكدرة، لأن فضاءها تملأه أسماء ومنغصات لاحصرلها (نبوية، عليش، رءوف علوان، سناء...). وعن طريق الجمع المتوازن بين الحرية ومنغصاتها، تصبح الجمل الثلاث بدورها اختزالا متوازنا لمجموع وقائع المتن.

ولنتأمل الآن صورة لغوية مغايرة، منتقاة من رواية «أنوال» للكاتب الإسباني «فرانسيسكو كامبا F. Camba» :

يصف الراوي تفصيلا من تفاصيل الحياة اليومية التي عاينها في مدينة «وجدة» خلال فترة حرب الريف:

«لم أستطع تناول القهوة العربية لأنها بكثافتها الشديدة وحبوبها المسحوقة لدرجة غير قابلة للمس، تكوّن عجينة لشيء يجب أن يكون سائلا، والتي لم أجد لها أبدا أي سحر» (58).

فمثل هذه الصورة تتسم بالإختلال لا لأن القهوة الوجدية هي على غير ما وصفها به الراوي، بل لأن هذا الوصف مجاني نظرا لعدم اندغامه بصيغة تامة مع باقي مكونات الرواية وسماتها، وكذا لضآلة فعاليته في تشكيل الشبكة النصية، وبالتالي الصورة الكلية للمتن.

إن ما يود الراوي تحقيقه هو إنجاز تراكم من الأوصاف السلبية التي تميز المغاربة في حالتي الحرب والسلم. وتدخل سماجة القهوة العربية ضمن هذا النطاق المختل الذي يستشرف الشين لذاته وإن لم يكن وظيفيا.

أما المتلقي المحايد فلن تفلح هذه الصورة في تحريكه فنيا، لأنها تستلهم كنهها من أطروحة استعمارية لن تثير لديه اهتماما حقيقيا. ولنا أن نتذكر في هذا المقام ثراء الأحاسيس الإنسانية التي كانت تثيرها فينا أوصاف «بروست» لمذاقات السوائل والأطعمة، لإنسجامها وتواشجها مع مجموع مكونات «في البحث عن الزمن الضائع».

إن خلل التصوير لا يقف إذن عند حد «الحقيقة الموضوعية»، ولكنه يتجاوزها إلى مستوى المكونات والبناء و التلقي.

* * *

لقد رصدنا إلى الآن، طبيعة الصورة الروائية، وضبطنا، على وجهي الإنتخاب والتقريب، علاقاتها بجملة من المكونات الروائية. ونفترض بعد هذا أن الصورة الروائية ليست تكوينا سرديا مجردا، بل هي أيضا نسق من المجاز، خاصة في بعده التماثلي. ومن هنا تصبح الإمكانات البلاغية وسائل إجرائية مسعفة في تقنين الجانب التشبيهي من تلك الصورة وتأطيره.

ونود أن ندرج في هذا المقام خلاصة لمشروع الناقد اللغوي والأسلوبي «ستيفن أولمان» من حيث هو مجموعة من الإمكانات السردية المجازية التي قد تسعف المحلل في تصديه لأوجه التماثل الروائي ومحاولة تقعيدها. أي أن ما سنستعرضه من تفاصيل في مجالات التشبيه والإستعارة ووظائف الصورة لن يكون من قبيل الإستطراد المجاني، بل رصدا لحالات بلاغية نموذجية، وقواعد تماثلية قادرة على هداية الباحث في متاهة الكشف عن الصورالروائية وتنميطها.

أبدى «أولمان» اهتمامه بالصورة الروائية (59) من منطلق اهتماماته الأسلوبية والدلالية، وخصص لها، بحماس، حيزا من دراساته، خاصة منها كتبه: «الأسلوب في الرواية الفرنسية»، «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة»، «اللغة والأسلوب»؛ ومقاله الشهير حول «الصورة الأدبية»(60). ومنذ البداية اتجهت هذه العناية إلى أن تكون بلاغية بغير المفهوم الذي أعطاه كل من «هنري جيمس H. James» و«بيرسي لوبوك» لبلاغة الصورة، حيث استعان «أولمان» ببعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والمجاز والكناية والإستعارة، ونفخ فيها نفسا جديدا، واستلهم بعض ثوابت الصورة الشعرية. لكنه في مقابل كل ذلك لم يعتمد على نموذجي الرسم والمسرح في تشكيل الصورة، مما حصر منظوره لها بين طرفي «التشابه» أو«التماثل»، على عكس ما هو وارد عند «جيمس» و«لوبوك» اللذين استقطبت الصورة الروائية لديهما الوظيفة «التصويرية» بمفهومها

الجمالي الواسع، دون حصرها بين مخلبي التشبيه.

يقول «أولمان» محددا بوضوح حوافز اعتماد الصورة معيارا سرديا ضابطا:

«تطمح الأسلوبية المعاصرة إلى دمج اللسانيات في المناهج الأدبية، وهي إمكانية تجد أنجع تحققها في حقل الصورة. وهناك أكثر من سبب حقيقي يبين سهولة إنقياد الصورة من بين عناصر الأسلوب الأخرى لهذا النوع من المعالجة:

أولا: هناك عنصر الإختيار الذي اعتبر أساس أي دراسة أسلوبية. ففي حقلي المعجم والنحو لا يجد الكاتب إلا عددا محدودا من الإمكانات للتعبير عن الفكرة الواحدة، بينما في حقل الصورة يكون الإختيار غير محدود... إذ يجوز مقارنة شخص أو شيء أو تجربة بأي شيء آخر حتى وإن بعدت المشابهة بينهما.

ثانيا: غالبا ما يعتمد كاتب ما على التشبيهات والإستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسية لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والتماسك والقدرة التعبيرية. ونتيجة لذلك فإن الصورة ستقود الناقد في طريق مستقيم نحو قلب العمل الفني، ويمكن للإستعارات المختلفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز كبرى.

ثالثا: تعد الصور أنجع أسلوب في رسم الشخصيات، إنها علامة على صفات الشخصية التي تستعملها» (61).

في هذا السياق سوف كثير من آراء «أولمان» (62) بين الصور الشعرية وغير الشعرية. حيث يغدو الإطار الأسلوبي للصورة هو المقصود، بغض النظر عن طبيعة الجنس الأدبي الذي قد ترد فيه. غير أنه في كتابه «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» يخص بالبحث الصور الروائية الواردة ضمن مجموعة من الروايات الفرنسية، ويعالجها من حيث بنيتها الشكلية، وطبيعة العلاقات التي تقوم بين أركانها، والدور الذي تلعبه في تنسيق رواية ما.

يبدأ «أولمان» مقاربته لمصطلح الصورة بالإشارة إلى غموضه وضبابيته، إذ باسم الصورة قيلت عبارات شديدة المبالغة. «فمالارميه Mallarmé» يتحدث عن «القوة المطلقة للإستعارة» وقد قال «إيزرا پاوند E. Pound» مرة: «إنه من الأفضل للكاتب أن يقدم صورة واحدة طوال حياته من أن يكتب مؤلفات ضخمة» (63). وفي مقابل هذا التبجيل، اعتقد بعض الكتاب أنه من اللازم الإحتجاج ضد الإسراف في استعمال الصورة. فقد كتب «جيد A. Gide» قائلا: «ليس هناك أسوأ عدو للفكر من شيطان التشبيه. وأي شيء أكثر إرهاقا من هوس بعض الأدباء الذين لا يمكن أن يروا شيئا بدون أن يفكروا على التو في آخر؟».

إن للفظة الصورة في اللغة الشائعة عدة معان يجب التمييز فيما بينها خوفا من احتمال الخلط بين الصورة من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل، وبين الصورة باعتبارها تصورا ذهنيا. ويتبنى «أولمان» في دراسته الأسلوبية للصور الروائية المعنى الأول، لكن وفق شروط خاصة: فكل صورة -حسب «ك.داي لويس C. Day Lewis» هي استعارية إلى حد ما. إنها مرآة يمكن للحياة أن ترى فيها ليس وجهها الحقيقي، بل إحدى الحقائق عن وجهها. وفي هذه الحالة علينا أن نتساءل: أليس هذا المفهوم الشائع ضيقا جدا إذا ما بررنا به قصر مجال الصورة على التعبير بالتشابهات؟.

إن «أولمان» إذ يرفض بهذا التساؤل حصر الصورة الأدبية في مجال التشبيه الضيق، فإنه

يخلخل بذلك البعد الإستعاري الذي يكاد يواكب دائما الصورة الشعرية وغير الشعرية، ويشرع الباب أمام مختلف أنماط التصوير-بما فيها الكناية- التي لا تحظى بالعناية المناسبة من لدن المهتمين ببلاغة الصورة.

إننا نعلم بوجود نمطين أساسيين لعلاقات الترابط : تلك التي تقوم على المشابهة بين لفظتين، وتلك التي تستند على تجاورهما وتعايشهما ضمن نفس السياق العقلي. وتنتمي الإستعارة -مع التشبيه الذي هو شكلها الصريح- إلى النمط الأول، بينما تقوم الكناية على الترابط بواسطة المجاورة. وأكيد أن الكناية لا تملك لا أصالة الصورة ولا قوة تعبير الإستعارة، ومع ذلك فهي لا تفتقر إلى القدرة التعبيرية لكي تخلق صورة.

ونرى أن «أولمان» قد حقق طفرة متميزة في مقام التصوير الروائي عندما أتاح للكناية فرصة الإنتقال من مستوى المجاورة الذهنية إلى مستوى الإطلاق التصويري الذي يستلزمه جنس الرواية السردي، من حيث هو نسيج وحده في الإمتداد. ولعل الأمثلة التالية أن تقرب جوانب من تلك الطفرة :

ففي رواية «من جانب منازل سوان» يتكلم الراوي عن اللون الأرجواني الحي والفتان لاسم «شامبي» الوارد في عنوان رواية «جورج صاند : François Le Champi». وبادركنا لدرجة عبادة «بروست» لأسماء الأعلام، سنعرف كيف نرى في اللون الأرجواني لإسم «شامبي» استعارة تراسلية، ونوعا من التداعي على طريقة «رامبو Rimbaud» و«بودلير Baudelaire». بيد أن الدراسة الدقيقة للسياق تظهر أن المقصود ليس التشابه الضمني بين اللون والأصوات، بل علاقة خارجية بحت، أي العلاقة الكنائية بين الغلاف الأحمر للكتاب وبين عنوانه. وقد ولدت هذه العلاقة العرضية صورة، وسمحت بحضور مباغت وحاد لعنصرين متباينين..

وعندما نعثر في موضع آخر من الرواية ذاتها، على هذا التعبير المثير «وجه الصمت الأزرق» فإننا نضع يدنا على صورة ناطقة تنحدر أيضا من علاقة كنائية، أي حضور انطباعين تلقائيين، الأول بصري وهو زرقة السماء، والآخر سمعي، وهو صمت ما بعد ظهر يوم الأحد.

ولكي نختار مثالا مغايرا، فإن لوني عنوان رواية «الأحمر والأسود» هما، كنايتان كما يعرف الجميع. ولكن الإصطدام العنيف لتقابلهما يحدث وقع صورة أصيلة.

إلا أن «أولمان» على الرغم من اجتهاده لتوسيع مجال الصورة من خلال هذه الأمثلة الكنائية : يقرر أن معظم الصور هي ذات إيحاء استعاري، لذلك يقصر ملاحظاته التالية على هذا الصنف. ولكن حتى ضمن هذا المعنى المحدد، يظل مصطلح الصورة غامضا بعض الشيء، إذ يمكن العثور على استعارات وتشبيهات كثيرة لاتكوّن أو لم تعد تكون صورة.

أما عن وظائف الصور في العمل الأدبي، فمن الواضح أنها يجب أن تعايّن ضمن «خطاطة المجموع»، أي السياق الكلي للرواية. فهناك حسب «إ. ريتشاردز E. Richards» نمطان أساسيان من الصور : الوظيفية والتزيينية. وقد ميز ناقد آخر بين أربعة استعمالات للإستعارة : التوضيحية والتزيينية والإستثارية والعاطفية. وإضافة إلى هذه الأصناف العامة، يمكن أحيانا اكتشاف وظائف أكثر تحديدا من خلال فحص صور عمل ما في مجموعة وربطها بالسياق العام. ويحدد «أولمان» بعض تلك الوظائف من خلال تحليله لنصوص روائية فرنسية (64) :

1 - يكتسي أهمية خاصة نمط من الصور الوظيفية التي تنتج رمزا يقصد به هنا استعارة

تعبربشكل سافر عن أحد الموضوعات الرئيسية لعمل أدبي ما. وغالبا ما تعاود تلك الرموز الظهور على طول الكتاب مثل لازمة فاجنيرية. وأحيانا تتجلى أهمية هذه الصور الرمزية في عناوين بعض الروايات، كما عند «أندريه جيد» ، «قوت الأرض»، «الباب الضيق»، «السيمفونية الريفية».

ورمزية الطاعون في رواية «كامي» أكثر تعقيدا. فالعنوان نفسه رمزي، أو هو بدقة أكبر، أليغوري. والطاعون، حرفيا هو وباء أصاب مدينة وهران سنة ...194. ولكنه في الوقت نفسه رمز للإحتلال النازي. وهو، على مستوى أعلى، شر ميتافيزيقي وأخلاقي في هذا الكون العبثي الذي نحيا فيه. وأكثر من ذلك، تثير فكرة الطاعون نفسها، على طول الرواية، العديد من الصور التي تنسج تارة دلالتها الأدبية وتارة مظاهرها الرمزية.

2 – قد تقوم الصور بوظيفة بالغة الحيوية في العمل الأدبي عندما ترد في اللحظات الحاسمة المحددة لمصير الأحداث والشخصيات. فجريمة «ميرسول Meursault» في رواية «الغريب» ستظل غير مفهومة كليا بدون الإدراك العميق للتحفيز الخفي للصور التي ساهمت في تنفيذ الجريمة. إن «ميرسول» الذي دوخته الشمس الملتهبة وأعشت بصره وأنزلت مطرا من النار على الشاطيء الجزائري، يصوغ تحت رحمة الأحاسيس الهلوسية سلسلة من الصور العنيفة :

«سحب العربي سكينه التي عرضها أمامي في الشمس. وطفح النورّ التصديرّ، فكان كشفرة طويلة لماعة تضربني في الجبين... ولم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جبيني. وكان هذا السيف الملتهب يقرض أهدابي وينقب عيني المتألمتين». (65) .

3 – هناك أيضا كثير من الوظائف ذات الأهمية القصوى التي يمكن أن تؤديها الصور. فالتكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقي ، هكذا يمكن أن ننتقص مثلا من قدر الناس وننزلهم إلى مستوى البهائم، من فرط تشبيههم المستمر بالحيوانات. وقد أفاد «سارتر» في روايته «الموت في الروح» من مثل هذه الوقائع التحقيرية عندما وصف هجرة 1940. حيث مُسخت السيارات، والناس أنفسهم، إلى حشرات.

«لقد شغل النمل الطويل الداكن كل الطريق... الحشرات تدب أمامها، ضخمة، بطيئة وغامضة.. السيارات تصدر صريرا مثل سرطانات البحر، وتغني مثل المداجد. لقد تحول الناس إلى حشرات.. ولسنا أكثر من أرجل هذه الحشرات الهامّة (*) اللامتناهية».

4 – يمكن للحركة العامة للصور أن تعبر أيضا عن الموقف الفلسفي للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية. فوحدة الوجود عند «جيونو Giono» تُترجَم من خلال التوازيات العديدة التي يكشف عنها المؤلف بين الناس والحيوانات والنباتات والأشياء الجامدة وقوى الطبيعة.

وتتجلى التطلعات العميقة لـ«آلان فورنييه Alain Fournier» في روايته «مولن الكبير» في الصور الشاعرية التي يستعيرها من البحر الذي كان بالنسبة إليه رمزا لا نهائيا للطهر والمثل الأعلى المنيع، وكذلك رمزا للغموض والمغامرة ، فالمنازل والغرف تتحول إلى بواخر مندفعة في المحيط أو مربوطة في هدوء المساء، أو تتحول أيضا إلى صخور عالية مقفرة تنطلق منها المغامرات، ثم تعود لكي تتكسر عليها مثل الأمواج.

5 – تسمح الصورة للمؤلف كي يصوغ التجارب التي يتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشبيهات، وإلا كيف كان «بروست» سيعبر في روايته «في البحث عن الزمن الضائع» عن قضيتي الذاكرة والزمن بدون العديد من الصور التي تجليهما وترسخ مظهرهما الشارد؟.

6 - يمكن للصورة أن تكون لها وظيفة غير مباشرة عندما تشكل جزءا من الرسم أو الكاريكاتور اللغوي لشخصية ما. فالكاتب يستطيع أن يكيف الصور المستعملة من قبل شخصياته لتلائم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم. وحتى عندما لا تكون الصور مصاغة بصرامة طبقا للشخصية التي تتحدث، فإنه من اللازم أن يكون هناك نوع من التوافق والإنسجام العام بينهما(66). وقد مهر «بروست» في صياغة مثل تلك الرسوم، وما علينا إلا أن نفكر في أسلوب شخصيته الروائية «بلوش Bloch» المختلط والمزخرف بالتوريات والإستعارات المقتبسة من هوميروس.

تلك هي السمات الشكلية للصورة، ومظاهر ترابطها، وبعض وظائفها الجمالية. والملاحظ أن المادة النقدية المعروضة في هذا الصدد، مع نماذجها التطبيقية تؤكد الحقيقة التي أشرنا إليها منذ بداية حديثنا عن «أولمان» الذي يختبر الصور الروائية ضمن مساحة كبيرة حداها الأساسيان هما التشبيه والإستعارة مرورا بالرمز والمجاز والأليغوريا والإحساس المتراسل وما ماثل ذلك. غير أنه عندما يصادف تصويرا لغويا من قبيل التناظر أو التقابل أو التصوير الصريح يتحفظ منه، ويستثقل إدراجه ضمن مفهومه للصورة من حيث هي «تعبيرلغوي عن تماثل ما».

وعلى الرغم من هذا المفهوم الضيق في نسقه التشبيهي ، وفق «أولمان» في تحقيق غايتين مهمتين في مجال الصورة الروائية :

1 - فقد استطاع، من ناحية، الكشف عن الامكانيات البلاغية للصورة في حقل قلما استثمر من لدن النقاد والمحللين، أي حقل الرواية، من خلال تقصيه أنماطا من التشبيه والإستعارة والكناية وربطها في كثير من الحالات بالسياق الكلي للنص الروائي.

2 - أما الغاية الثانية فتبرز، منهجيا، بالنظر الى مشروع «أولمان» في نسقه الشامل، من حيث هو حلقة أساسية في سياق ما نسميه بـ«الصورة الروائية» ، فقد كان «هنري جيمس» دعا من قبل إلى تصوير الحياة والطبيعة والنفس تصويرا لغويا يستلهم مفهوم التصوير في الرسم والتمثيل في المسرح (67)، وخصص، «بيرسي لوبوك» فيما بعد هذا المفهوم اعتمادا على إمكانيتي المشهد والدراما (68)، وأبرز دعاة جمالية التلقي أهمية الصورة الذهنية في فعل القراءة. أما «أولمان» فقد قارب الصورة من حيث هي تخصيص بلاغي يطول جمالية النص السردي في مظاهره التشبيهية والإستعارية على وجه الدقة.

إلا أننا نرى أن مشروع «أولمان» اعتراه النقص من النواحي التالية :

1 - وقوفه في الغالب الأعم عند حدود مجازية معينة في فحص الصور، وعدم اعتباره الطابع التصويري للغة من حيث هي لغة، وتجاوزه، نتيجة لذلك إمكانيات تعبيرية هائلة من قبيل التناظر والمقابلة وتلونات الأسلوب الكفيلة بتحقيق الوظيفة التصويرية بعيدا عن الإنزياحات البلاغية المحدودة.

2 - استثماره للعلاقات القائمة بين الصورة والسياق الكلي للرواية بدون مراعاة للأواصر الدقيقة القائمة بين الصورة وسائر المكونات الروائية من قبيل الشخصية وأنماطها والفضاء القصصي ومستويات الحكي وأنواع العقد وزوايا النظر والتدرج الهيكلي في تقديم المتن القصصي.

3 - عدم الدقة في التمييز النوعي بين الوظائف. فالصورة التي قد تناط بها مثلا مهمة رمزية، قد تتكفل أيضا بوظائف التكرار والتحقير والأنسنة والتقييم داخل العمل الأدبي الواحد.

دون أن تملك في ذاتها تمايزها الخاص. لذلك نرى أن وظائف الصور الروائية لا تتحدد فقط من خلال أبعادها الدلالية أو التداولية، بل بالنظر أيضا إلى صيغها التكوينية.

4 - تجاوزه للإمكانيات التي تتيحها الصور الذهنية في مجال الإدراك العميق للتماثل. لأن حقيقة التشبيه لا تخرج في الواقع عن الوظيفة التركيبية التي يقوم بها القارئ لسبر أغوار الصورة النصية. وقد نتج عن ذلك التجاوز إبطال دور المتلقي في تمثل الصورة.

وعلى الرغم من كل هذه المآخذ، يجب أن نعترف بأن أطروحتنا تطمح إلى تطوير مشروع «أولمان» من خلال سد ثغراته وتبني نتائجه الأسلوبية واستلهام شجاعته في مواجهة الصور.

* * *

نعتقد أن عرض إشكال الصورة الروائية من خلال وجهة نظر الباحث الألماني «فولفغانغ إيزر»، أو من خلال بعض مقولات نظرية التلقي كفيل بأن يغني هذا المبحث الذي لن يكتفي بالتركيز على الصورة في ذاتها من حيث هي قيمة جمالية، ولا في صيغتها الموضوعية التي قد تكسبها أبعادا اجتماعية أو نفسية، بل باعتبارها أيضا ظاهرة عقلية يساهم كل من النص والقارئ في بلورتها.

إذا كانت المقاصد الفلسفية لـ«إيزر» لم تسمح له بمعالجة مباشرة لإشكال الصورة ضمن نطاق ما نسميه «الصورة الروائية» وفق معايير جمالية خالصة ، فإن تماسك تلك المقاصد وتحليله التطبيقي لنماذج منتقاة من نصوص روائية يتيحان الفرصة للظفر بجملة من الملاحظات الثرية عن الصورة والتصور.

إن الإدراك العميق لملاحظات «إيزر» عن الصورة يقتضي مقاربتها ضمن النسق الفلسفي الذي تعرض فيه. فخطابه في هذا المقام يمر عبر ثلاث مراحل : الإهتمام بالطابع البصري للتصور، وبالطابع الشعوري لصورة التمثل الذي يجري في ذهن المتلقي، ثم بالصيغة التي تتشكل بها صورة التمثل الذهني. وسنركز في هذا العرض على المرحلتين الأولى والثالثة لما لهما من اتصال وطيد بإشكال الصورة الروائية.

1 - ترتبط الصورة عند «إيزر» (69) بوظيفة التصور أو التمثل التي تتم في ذهن القارئ حين التقائه بالنص، والتحولات التي يعرفها النص في وعي القارئ، تنظمها عمليات الإدراك الناتجة عن حركية وحيوية الوجهة أو الطريقة التي يعرض بها النص من قبل المؤلف. والنص في ذاته ليس توقعا ولاتذكرا، ومع ذلك ينعكس، أثناء القراءة، التوقعَ والذاكرةَ معا : التوقع الذي يستلزم من القارئ استباقا للواقع، بينما تستلزم منه الذاكرةَ أو التذكر الفعلَ الإرتجاعي.

وتحفز جدلية الإستباق والفعل الإرتجاعي على تكوين «تركيب Synthèse» يمكّن من التعرف إلى العلاقات القائمة بين العلامات النصية، كما يمكّن من أن يصبح مكافىء ومعادل تلك العلامات قابلين للتصور من لدن القارئ.

وهذا التركيب ليس مبينا من قبل مادة النص، كما أنه ليس متصوّرا بوضوح من لدن القارئ. وهو تركيب يصدر من القارئ، ومع ذلك فإن العلامات النصية المنعكسة فيه هي التي توجهه. وبذلك يصعب أن نميز فيه بين نصيب القارئ ونصيب العلامات.

يسمي «إيزر» هذا النسق الفكري - حسب اصطلاح «هوسرل Husserl» بـ«التراكيب السالبة Synthèses passives»، التي ترتبط بشكل من الأشكال بالوعي دون أن تقع في صميمه.

وهي تختلف عن التراكيب التقييمية و«المسندات Predicats». ومهما يكن من أمر، فإننا عندما نقرأ لابد أن نكون أسرى هذه الفعالية التركيبية ذات الطبيعة الثنائية.

تستند التراكيب السالبة أساسا على «الصورة التي تبدو مثل وسيط جامع، أو هي كما يقول «دوفرين M. Dufrenne»، تقع بين الحضور الخالص حيث يتحقق الموضوع، وبين الفكر حيث تصبح فكرة، فتسمح للموضوع بالظهور، يعني أن تكون حاضرة بقدر ماهي متصوّرة»، كما يوضح ذلك الشكل التالي :



وهكذا تسمح الصورة بظهور شيء ما لا ينتمي إلى الواقع ذي المعطيات التجريبية، ولا إلى دلالة الموضوع المتصوّر. وهي بذلك تتجاوز التجربة الحسية للموضوع، ولكن هذه التجربة لا تكون بدورها المسند النسبي لما يظهر داخل الصورة، وتذكرنا هذه الخاصية بقصة «هنري جيمس» : «الصورة في السجاد»، بحيث إن المعنى في الرواية لا يمكن أن يُتصور باعتباره خطابا ولا دلالة محددة، بل باعتباره صورة : «صورة في السجاد»، أي في الذهن. «فإذا كان للمعنى خاصية الصورة فإن الذات لا يمكن أن تختفي أبدا» (70).

إن منظر جبل في عقل شخص ما، لا يعطي -تبعا لرأي «جيلبير ريل G. Ry1»- نفس نتائج منظر الجبل الحقيقي أو الفوتوغرافي، أي أنه لا يقدم نفس نتائج الأحاسيس البصرية. إضافة إلى ذلك، فالصورة العقلية تعتبر أكثر تكلفا من تلك التي تلزم الرؤية الحقيقية للشيء. وعلى العموم فإن الصورة، بالنسبة إلى التجريبيين لا تحتوي أبدا إلا على صيغة انطباع العالم الخارجي على الفكر.

وعندما نقرأ نصا تخييليا يلزم أن ننتج دائما صورا ذهنية، لأن المظاهر التخطيطية للنص«Aspects schématisés» تكتفي بأن تجعلنا نعرف في أية ظروف يجب أن يتكون الموضوع التخييلي. وهكذا يستغل الطابع البصري للتصور المعرفة المقدمة للقارىء أو المستدعاة من أجله، وبعد ذلك يعمد القارىء للتوفيق بين عناصر تلك المعرفة. غير أن الأمر لا يتعلق بأن نُظهر في الصورة توافقا جديدا للمعطيات المعرفية المعروضة، بل أن ننتج صورة ذهنية، أي أن التوافق الجديد والإبتكار لا يتمان على صعيد المعطيات المعرفية المعروضة، بل انطلاقا من علاماتها التي يركبها الذهن في صورة ما. ولذلك فإن «ريل» له الحق كي يقول : إن ما يقوم به القارىء من محاولة للتوفيق بين العناصر المعرفية المعطاة، يؤدي إلى حضور صورة شيء لم يكن، إلى الآن موجودا إلا باعتباره موضوعا.

بكل ذلك يثبت «إيزر» أن الصورة هي الدرجة المركزية في التصور، وأنها ترجع إلى عناصر غير محددة أو عناصر غائبة، ثم يعمد إلى إضفاء الأهمية على «الطريقة» التي تشتغل بها الصورة البصرية. فالصورة ليست مادة في الوعي، ولكنها طريقة يملكها هذا الوعي للإنفتاح على الموضوعات وتمثلها قبليا، انطلاقا من أعماقه نفسها. ويمكن أن نقارب بسهولة تميز الخيال البصري عندما نشاهد فيلما منقولا عن رواية سبق لنا أن قرأناها.

فأول انطباع يقدمه لنا النقل السينمائي لرواية «طوم جونز» (1749) لهنري فيلدينغ H. Fielding، (1707- 1754) هو مخيب جدا للأمل، نتيجة الضحالة النسبية للشخصية السينمائية، بالمقارنة مع الصورة التي تمثلناها بها أثناء قراءة الرواية. وكيفما كانت الطريقة التي يعيش بها المرء هذا الإنطباع، المختلف من شخص لآخر، فإن رد الفعل المباشر هو القول، بصفة عامة بأننا كنا قد تصورنا الشخصية الروائية بطريقة مغايرة.

مبدئيا، يتمثل الفرق بين نمطي الصورتين السينمائية والروائية في أن الفيلم يقصد إلى تحقيق إدراك مباشر يكون فيه الموضوع موجودا قبليا، بينما تكون موضوعات الصور الذهنية خلال القراءة لها درجة أعلى من التحديد. والواقع أن انعدام مثل هذا التحديد في صورة الفيلم هو الذي يمثل فقر الصور السينمائية ثم خيبة أملنا.

عندما أتذكر تصوراتي عن «طوم جونز» بعد قراءة الرواية، فإنها ستحضر في صيغة من النظر التأملي كأنها مبثوثة بغرابة. ولكن على الرغم من هذا الإنطباع المشتت، فإنني لن أعتبر الإدراك البصري للفيلم قد قدم لي أفضل صورة عن الشخصية.

إن صورنا الذهنية لا تقصد إلى أن تخلق، و لا إلى أن تجعل شخصيات الرواية تحيا فيسيولوجيا أمام عيوننا. وبذلك تبدو فقيرة على المستوى البصري. ويفسّر هذا الفقر بكون الصورة الذهنية لا تظهر الشخصية الروائية كأنها موضوع، بل باعتبارها حاملة لمعنى. ويظل هذا صحيحا في الرواية عندما توصف لنا الشخصية بطريقة تفصيلية، إذ أننا لا نقرأ، عموما هذا الوصف باعتباره وصفا خالصا للشخصية، بل نتساءل عما يجب أن يعنيه من حيث هو نمط من التصوير.

لا تتميز الصورة الممثَّلة ذهنيا عن صورة الإدراك فقط من حيث إن الأولى ترجع إلى مظاهر غير محددة، بينما الثانية لها سمة الموضوع الموجود قبليا. إذ حتى في عملية التصور الإدراكي لا نرى الموضوع بل عناصره. فقد لاحظنا مع «جيلبير ريل» أننا خلال عملية تصور موضوع، نرى مظاهره Aspects التي لا تتجلى فيه عندما يقدَّم لنا كي ندركه. ونتيجة لذلك، لا يَبرز غيابُ الموضوع كلّ الفرق القائم بين الإدراك والتصور. وإذا جعلنا التصور مرادفا للقراءة الروائية والإدراك مرادفا للمشاهدة السينمائية ، فإننا عندما نقرأ رواية «فيلدينغ»، نتصور شخصية «طوم جونز» التي لم تُقدَّم إلا بعض جوانبها (= مظاهرها) فنجمعها لنكون منها صورة. وعوضا عن ذلك تظهر الشخصية في الفيلم بكاملها في جميع المواقف. وهذا السياق من التفاصيل الروائية لا يتم بطريقة زائدة تراكمية، فكل جانب من جوانب الشخصية يحيل على الجانب الآخر، وكل مظهر من مظاهر«طوم جونز» يصبح دالا نتيجة اشتراكه مع المظاهر الأخرى التي تتقاطع معه أو يختزلها أو يغيرها. ونتيجة لذلك لا يمكن لصورة «طوم جونز» أن تحدّد في جميع مظاهرها بدقة -عكس ما يحدث في الفيلم- لأن كل مظهر من المظاهر التي يسمح جانب منها بعملية التصور، يخضع لتغييرات خفية ناتجة عن انعكاسها على الجانب الذي يصبح مهيمنا. هكذا لا تكف شخصية «طوم جونز» الروائية عن التحول والتغير ، فانعكاس جانب منها على الجانب الآخر يرغمنا على تبين الفروق الدقيقة، وعلى إعادة بناء التصور الذي تخيلناه. إننا ندرك بوضوح كبير هذه السيرورة عندما يقوم البطل الروائي بسلوك مفاجيء، إذ في هذه الحالة تصطدم الصفات الجانبية فيما بينها، ومنذ ذلك الحين يلزمنا إعادة النظر في تصوراتنا وتوجيهها لعدم ذلك التصادم.

وهكذا فالتصور الذي كوناه عن البطل حتى ذلك الحين، يتحول من جراء فعل عكسي، لأننا في التصور لانبحث عن تحديد هذا المظهر من الشخصية أو ذاك، ولكن هذه تصبح حاضرة في فكرنا باعتبارها تركيبا لمجموع تلك المظاهر. وهذا هو السبب الذي من أجله تكون دائما صورة الشخصية التي نتمثلها أكثر غنى مما تقدمه لنا إحدى واجهاتها في لحظة القراءة، لأن هذه الواجهة لا تعرض في الحقيقة إلا مواد التصور.

إذن ليس هناك أي مظهر جزئي يتطابق في الرواية مع الشخصية، بل على العكس، فإن كل واجهة مفردة تبرز لنا الشخصية وهي في وضعية عدم مماثلة. وحينذاك فإن على الأفعال التركيبية للتصور أن تُبرز القاسم المشترك انطلاقا من وضعية عدم التماثل المشار إليها. أي أن التصور لا يمكنه في الأخير أن يتشكل إلا بواسطة مجموعة كبيرة من الواجهات المتباينة.

ويخلص «إيزر» في هذه المرحلة الأولى من خطابه إلى أن الصورة الفوتوغرافية في مجال السينما لاتنتج فقط موضوعا إدراكيا، بل تخرجني كذلك من ذلك العالم الذي أراه ولكني لا أساهم في صياغته. إن خيبة أملي إذن لا تقوم فقط على الإحساس بأن البطل قد صُور بطريقة مغايرة في الفيلم، بل نتيجة إقصائي من كل مساهمة فيه. فما يظهره الفيلم جيدا هو «أن الكاميرا توجد خارج عالمها، وأنا ليس لي فيه أي مكان». إن النقل السينمائي للرواية يعلق النشاط التركيبي الذي تستثيره القراءة. وكل شيء في ذلك النقل يمكن أن يُدرك حسيا، والحدث لا يقتضي حضوري فيه، وذلك هو السبب الذي يجعل الدقة البصرية للصورة الإدراكية في مقابل الصورة المتمثَّلة لا تبدو إغناء للصورة، بل على العكس إفقارا لها.

2 - ثم ينتقل «إيزر» في المرحلة الأخيرة من خطابه حول التلقي للحديث عن الصيغة التي تتشكل بها صورة التمثل الذهني أثناء قراءة نص روائي :

إن الصورة هي طريقة ظهور الموضوع الخيالي. ومع ذلك فهذا الموضوع يمتلك في الحقل الأدبي خاصية تميزه عن الموضوعات الأخرى التي تستطيع الصورة أن تعيد لها أبسط غياب تعرفه. وفي مثال «جيلبير ريل» عن الجبل يكون موضوع التصور موجودا وجودا حقيقيا، بينما تكتفي صورة تمثله بإبراز غيابه المؤقت من خلال تحديدها للطريقة التي يوجد بها.

وبعيدا عن الموضوعات الخيالية، تصلح صورة التمثل في الحياة اليومية لضمان حضورالموضوعات الغائبة لكنها موجودة، والتي تكون طريقة حضورها رهينة بما نعرفه عن هذا الموضوع. إلا أن الموضوع الخيالي للنص القصصي ليس له صفة الوجود التجريبي. فالأمرلايتعلق بموضوع غائب وموجود، حتى يمكن للتصور أن يضفي عليه حضورا، بل بإنتاج موضوع مبتكر. إذن فليس غياب الموضوع هو الذي يحفز هنا على بلورته؛ بل إن طريقة ظهوره هي التي تكون بالأحرى، الإضافة العرفية التي يملكها، وهي التي تلعب في الأخير دورا في إنتاجه.

ويمكن مراقبة صورة تمثّل موضوع موجود أو موضوعات الحياة اليومية، من خلال المعرفة التي نملكها عن هذا الموضوع. ولكن في المقابل، يبدو الموضوع الذي يتكون كإضافة -كما في الرواية- كأنه يفر من كل رقابة، وهذا هو السبب الذي يضفي الأهمية على جمل تكوينه. والحقيقة أن الصورة الذهنية الخاصة بالنصوص القصصية تتشكل بمساعدة بعض العناصر المحددة مسبقا والتي لا تنهض إلا بوظيفة التوجيه، وهي عناصر لا يمكنها أن تصبح حاضرة بذاتها في التصور. إذن لابد من ممارسة «فعل القراءة» لتكوين الصورة مرحلة مرحلة، لأن التراكيب السالبة تتحقق «أثناء» قراءة النص ؛ حيث تتحدد الصورة مبرزة الشيء الذي كان -إلى ذلك الحين-

مجهولا.

ولكي يقدم «إيزر» التصور بطريقة متناسقة عمد إلى تحليل مثال روائي مشتمل على بعض العناصر النموذجية للتصور. ففي بداية رواية «جوزيف أندروز» (1742) لـهنري فيلدينغ، نجد مشهدا تحاول فيه «الليدي بوبي» -وهي سيدة من طبقة النبلاء- إغراء خادمها، بعد أن سبق لها أن دعته للجلوس على فراشها. لكن «جوزيف» الخجول يصدها مذكرا إياها بفضيلته. وبدلا من أن يصف «فيلدينغ» بصيغة مباشرة مفاجأة «جوزيف» ودهشته، أوقف عملية السرد لكي يتوجه إلى قارئه طالبا منه بصراحة أن يتصور شيئا آخر:

«لقد سمعتَ أيها القارىء الشعراء يتكلمون من تمثال المفاجأة Statue de la Surprise، وأنت تعرف كذلك (وإلا، فإنك لا تعرف شيئا كثيرا) كيف جعلت المفاجأة أحد أبناء كروز Creuse يتكلم على الرغم من أنه أبكم. ولقد شاهدتَ بثمانية عشر بنسا، الوجوهَ من شرفة المسرح، على نغمات موسيقى ناعمة، أو بدون مصاحبة شيء، وجهَ [الممثل] السيد بريدجواتر Bridgewater، والسيد وليام ميلز، أو أية شخصية شبحية مرفوعة بالحبال، بوجهها الداكن المغبّر وقميصها المضرج كله بالشرائط. والواقع أن أيا من هذه الوجوه، ولا [النحاتين] فيدياس Phidias أو براكسيطيل Praxitèle لو أنهما عادا إلى الحياة، ولا حتى قلم صديقي [الرسام] هوغارث Hogarth الفريد، يستطيعون أن يعطوك فكرة عن المفاجأة مثل تلك التي ستعرض أمامك، على مرأى من الليدي بوبي...».

إن الوصف في هذا المشهد يختزل وصف المفاجأة التي يجب على القارىء أن يتخيلها وحده، بعد أن زُود بخطاطات اتخذت شكل متوالية من المظاهر. وهذه الخطاطات لها مبدئيا وظيفة أن تقدم للقراء نوعا من المعرفة يمكنهم، بواسطتها تخيل مفاجأة «جوزيف». وبذلك تحدد الخطاطات التوجهَ الذي تتخذه زاوية نظر القارىء. تلك الزاوية التي اختيرت ووُجهت في مسار محدد بغض النظر عن التصور الذي يمكن أن يكون للقارىء، أي أن مضامين صورته الذهنية تظل متوقفة على خطاطات النص.

لكن هذا السياق لا يمكنه أن يصبح جماليا إذا لم تنفذ الخطاطات بطريقة محددة من قبل المؤلف. ولم تكن خطاطات «فيلدينغ» كافية في المشهد السابق، لأن النص يستغل، بمساعدة هذه الخطاطات، تجربةَ قارئه المعيشة، في نفس الوقت الذي يملي عليه شروطه الخاصة. وهذا ما يفسر لماذا تجلت خطاطات السجل النصي، غالبا، في كلمات النفي والتجزيئية والحذف والإلغاء، بحيث إن المعرفة التي استدعاها النص أو قدمها بواسطة الخطاطة، سرعان مايتم إلغاؤها.

يريد «فيلدينغ» بإجرائه السابق أن يظهر استحالة تحقق التصور من خلال الخطاطات التي لم تعد لها قيمة مادامت لم تترجم بتاتا «المفاجأة» الحقيقية التي تم إلغاؤها من جراء التدخل السافر للمؤلف وتحويله دفة السرد نحو مسار جديد. إن تخيل اللامتخيَّل - من خلال العناصر المعرفية المقترحة - في المشهد المذكور ليس إذن تكوينا للصورة المنافسة أو الناتجة عن الصورة التي تم الإستغناء عنها. إلا أن هذا الدافع القوي الذي يبديه المؤلف لتخيل ما لا يمكن أن يوجد، يعبىء لدى القارىء انتباها متزايدا، ويجعله يستشعر التغيير الذي طرأ على مستوى النظر. بمعنى أن الوضعية السردية الجديدة، على الرغم من انحرافها، ليست مجانية بصفة مطلقة مادامت خطاطاتها المضافة تقوم بوظيفة شحن الذهن وإن في مسار لا يحقق الإضافة الجمالية المطلوبة.

ثم يعالج «إيزر» نقطة أساسية في مجال نظرية التلقي تتعلق بفحص طبيعة الإنعكاس الذي

يستثيره الكم المعرفي النصي لدى المتلقي. ففي المثال السابق استقيت الخطاطات من ميادين شديدة التباين : من النحت الكلاسيكي (فيدياس وبراكسيطيل)، ومن الأسطورة الكلاسيكية (كرون)، ومن فن الرسم المعاصر(هوغارث)، ومن مسرح الرعب الذي أثير فيه الإنتباه إلى العلاقات الإجتماعية من خلال الإشارة إلى ثمن المقاعد. وتبعا للقارىء ذي التكوين الثقافي الكلاسيكي، أو القارىء الذي يستمد متعته من الأحاسيس المفتعلة لمسرح الرعب، فقد أبرز السجل المنتقى ضمن تلك الخطاطات، الفروق الإجتماعية الشديدة، ومعلومات عن الرسم المعاصر، وفهما للفن. وانتقاء هذا السجل يبرر، إذن التباين الذي حدده «فيلدينغ» في بداية الرواية، عندما ميز بين القارئين الكلاسيكي والإنكليزي العادي. لذلك، سيتوقف مدى تصور القارئ على كفاءته وعلى انتسابه إلى الأنساق المرجعية التي أشار إليها السجل. ومع ذلك، ففي الحالات القصوى التي قد يجهل فيها القارىء المثقف مسرح الرعب، أو التي قد يفتقر فيها هاوي ذلك المسرح إلى تكوين معرفي كلاسيكي، لايمكن بالطبع للميادين المعرفية المجهولة من لدن القارىء أن تؤثر في سياق تصوره.

ويخضع «إيزر» المشهد الروائي السالف إلى مقولة الإنكار أو النفي Négation الشهيرة، ويرى أن الطريقة الرئيسية في تقديم النص القصصي تكمن في النفي الخفي لسجل معلوماته. وعندما يتحقق ذلك، يتكفل التنظيم الأفقي للسجل بجميع وظائف النص، مادام «فعل النفي» كما يقول «سارتر» تكوينيا في الصورة.

وقد أظهر مثال «فيلدينغ» طريقتين ممكنتين لمعالجة هذا النفي :

أ – فقد أثبت مشهد الإغراء عدم قدرة خطاطات السجل التي انتقاها المؤلف، والتي كان عليها، في الأصل، أن تسمح للتصور كي يعمل عن طريق التشبيه (أي تشبيه المفاجأة بما يماثلها).

ب – إن خطاطة السياق (= رسم المفاجأة) التي ربطها المؤلف خفية بموقف الإغراء، كانت تدعو القارىء كي ينفي قيمة خطاطات السجل التي اقترحها المؤلف (= تعويض الحديث عن المفاجأة بخطاب معرفي).

وهكذا تقوّى النفي الذي صاغه النص، بنفي ثان صاغه القارىء نفسه. لذلك فإن الأمر لا يقتضي من المؤلف تنسيق موضوع خيالي من أجل غاية وحيدة تسمح بتصور مشهد ما كيفما أتت طبيعته، بل يلزم تنسيق موضوع من المشهد الروائي يكون دالا بصفة عامة في كل الرواية. وهذا ما يزكي مفهومي البنية والكلية.

بهذا نكون قد قدمنا الخطوط العريضة لآراء «إيزر» حول الصورة والتصور من حيث هما سبيلان مسعفان في بلورة بنائنا النظري عن الصورة الروائية. وعلى العموم فقد أتاح هذا العرض الإمكانيات المنهجية التالية :

أ – إن الوظيفة التصويرية إذ تخضع للتركيب الذي يختزل لحظة اتصال الذهن بالعلامات النصية، تكشف في نفس الوقت عن وظيفة أخرى مصاحبة، تتكفل باستنطاق المظاهر النصية وصياغتها في مجموعات، اعتمادا على الخطاطات التي يؤشر عليها المؤلف داخل النص. وفيما يتعلق بالرواية، نعتقد أن هذه الوظيفة تخضع بقوة للخطاطات ليس باعتبارها مجرد هياكل أو خانات نصية، بل من حيث هي أساليب فنية محبوكة وفق قوانين بلاغية خاصة، متباينة تبعا لتباين النصوص. ومن هنا تبرزأهمية «طريقة العرض» الجمالية المقترحة من قبل المؤلف ودورها الحاسم في تحقيق عملية التصور وتنميطها.

2 – إن تصور المظهر الجزئي، أو الصفة المعزولة في مجال الرواية ليس سوى احتمال يصلح للكشف عن بعض سمات هذه الوظيفة الذهنية أكثر مما يبرز الماهية الحقيقية للتصور. ففي رأينا أن الشخصية الروائية إذا كانت تقتضي هيمنة مظهر ما، فإن التصور الجزئي لسائر المظاهر يخضع حتما لشروط تلك الهيمنة، الشيء الذي يستلزم، من ناحية أخرى، الإمتثال لشروط الشخصية بكاملها من حيث هي مكون روائي متفاعل. وإذا كانت صفة التباين هي التي تجمع بين شتى المظاهر، أمكن القول، تبعا لذلك، بأن الجدل الذي يطبع «التكوين السردي» يضفي على التصور، سياقا خاصا لايتحقق إلا في السرد الروائي. فكل صورة روائية لا تقوم، في الحقيقة إلا على مبدأ التماثل أو الاتساق الذاتي، لذلك كانت الصور الجزئية في حركة دائمة نحو الإنعتاق والتساند اللذين ينتجان توترا. ومع ذلك تبقى لحظة التقاء الجوهر الروائي المتوتر بالفعالية الذهنية التي تُبنين عملية التصور، محتاجة إلى دراسة دقيقة.

3 – إذا كانت الحقول المعرفية المجهولة من لدن القارىء لا تؤثر في سياق تصوره (بالمفهوم التجريدي للتصور)، فإن انتقاله إلى مرحلة تأويل معلومات النص تلزمه بالإذعان للقوانين المعرفية وشروطها. ونرى أن نوع المعرفة ودرجتها اللتين يستثيرهما النص في القارىء يؤثران بقوة في صياغة مرحلة مابعد التصور، لأن الجهل بالمادة المعرفية المقدّمة لن يُحدث خللا على مستوى الوظيفة التصويرية بقدر ما يفضي إلى تأويلات مباينة للحقيقة المعرفية المرصودة. وسنرى في القسم التطبيقي من هذا البحث كيف تنبني جل خطاطات المتن الروائي الإستعماري على فراغ معرفي لدى القارىء، أو على حقائق خاطئة من المفترض أن تنتج قراءة خاطئة.

4 – تدخل الكلية المبهمة في تفاعل مع جميع المظاهر النصية، إلا أنها مع ذلك تبدو متعالية على المظاهر والخطاطات نظرا لعدم إمكانية صياغتها. والكلية وطيدة الصلة بالسياق، كما أن لكل قارىء كليته تبعا لمقدار فهمه لدلالة المظاهر المقترحة من لدن الكاتب. ونرى أن تدخلات المبدع تلعب دورا حاسما في توجيه كلية المتن نحو الغاية المزمع تحقيقها، وفي تمييع أو تجميل جانب من صور التلقي الذهنية.

5 – تطول مقولة النفي كلا من الكاتب والقارىء ، فالكاتب ينتقي معلومات، ويصوغ خطاطات دون غيرها، ويلغي من الحقائق ما يسعفه في توجيه النص الوجهة التي يشاء، بينما لا يركن القارىء (المفترض) لما يقترحه عليه الكاتب، بل يكون مدعوا لكي ينفي ما لا يساير أفق انتظاره، ولا ينسجم من صفات الشخصيات والوقائع مع ما يسود في بيئته الخاصة. ومن هنا تغدو مقولة النفي ذات فعالية عظيمة في إيجاد القارىء الإيجابي القادر على تركيز وعيه وشحذ قريحته أثناء تفاعله البناء مع النص الروائي.

6 – إن التحدي الكبير الذي يواجهنا به مشروع «إيزر» في هذا المقام لا يكمن في العناية الجزئية من لدن المتلقي بمظاهر النص وخطاطاته، ولا في خلق التوافقات والتوازيات بواسطة جمع وتنضيد تلك المظاهر والخطاطات المقترحة من لدن الكاتب ؛ بل في «طريقة» تمثل كل ذلك. أي أن الصورة في جوهرها هي خطة استيعاب، ونهج للتلقي، وما المكونات النصية سوى مرتكزات يستند عليها القارىء لإنجاز تلك الخطة. بذلك تتخذ الصورة مكانتها في سجاد (الوعي الذاتي)، ويغدو أسلوب الكاتب –كيفما كانت طبيعته– تحفيزا للذات لاستثارة الصور.

* * *

لقد حاولنا في هذا الفصل وضع الصورة الروائية في مكانها المناسب بالنظر إلى حدودها

يستثيره الكم المعرفي النصي لدى المتلقي. ففي المثال السابق استقيت الخطاطات من ميادين شديدة التباين : من النحت الكلاسيكي (فيدياس وبراكسيطيل). ومن الأسطورة الكلاسيكية (كرون). ومن فن الرسم المعاصر(هوغارث)، ومن مسرح الرعب الذي أثير فيه الإنتباه إلى العلاقات الإجتماعية من خلال الإشارة إلى ثمن المقاعد. وتبعا للقارىء ذي التكوين الثقافي الكلاسيكي، أو القارىء الذي يستمد متعته من الأحاسيس المفتعلة لمسرح الرعب، فقد أبرز السجل المنتقى ضمن تلك الخطاطات، الفروق الإجتماعية الشديدة، ومعلومات عن الرسم المعاصر، وفهما للفن. وانتقاء هذا السجل يبرر، إذن التباين الذي حدده «فيلدينغ» في بداية الرواية، عندما ميز بين القارئين الكلاسيكي والإنكليزي العادي. لذلك، سيتوقف مدى تصور القارئ على كفاءته وعلى انتسابه إلى الأنساق المرجعية التي أشار إليها السجل. ومع ذلك، ففي الحالات القصوى التي قد يجهل فيها القارىء المثقف مسرح الرعب، أو التي قد يفتقر فيها هاوي ذلك المسرح إلى تكوين معرفي كلاسيكي، لايمكن بالطبع للميادين المعرفية المجهولة من لدن القارىء أن تؤثر في سياق تصوره.

ويخضع «إيزر» المشهد الروائي السالف إلى مقولة الإنكار أو النفي Négation الشهيرة، ويرى أن الطريقة الرئيسية في تقديم النص القصصي تكمن في النفي الخفي لسجل معلوماته. وعندما يتحقق ذلك، يتكفل التنظيم الأفقي للسجل بجميع وظائف النص، مادام «فعل النفي» كما يقول «سارتر» تكوينيا في الصورة.

وقد أظهر مثال «فيلدينغ» طريقتين ممكنتين لمعالجة هذا النفي :

أ – فقد أثبت مشهد الإغراء عدم قدرة خطاطات السجل التي انتقاها المؤلف، والتي كان عليها، في الأصل، أن تسمح للتصور كي يعمل عن طريق التشبيه (أي تشبيه المفاجأة بما يماثلها).

ب – إن خطاطة السياق (= رسم المفاجأة) التي ربطها المؤلف خفية بموقف الإغراء، كانت تدعو القارىء كي ينفي قيمة خطاطات السجل التي اقترحها المؤلف (= تعويض الحديث عن المفاجأة بخطاب معرفي).

وهكذا تقوّى النفي الذي صاغه النص، بنفي ثان صاغه القارىء نفسه. لذلك فإن الأمر لا يقتضي من المؤلف تنسيق موضوع خيالي من أجل غاية وحيدة تسمح بتصور مشهد ما كيفما أتت طبيعته، بل يلزم تنسيق موضوع من المشهد الروائي يكون دالا بصفة عامة في كل الرواية. وهذا ما يزكي مفهومي البنية والكلية.

بهذا نكون قد قدمنا الخطوط العريضة لآراء «إيزر» حول الصورة والتصور من حيث هما سبيلان مسعفان في بلورة بنائنا النظري عن الصورة الروائية. وعلى العموم فقد أتاح هذا العرض الإمكانيات المنهجية التالية :

أ – إن الوظيفة التصويرية إذ تخضع للتركيب الذي يختزل لحظة اتصال الذهن بالعلامات النصية، تكشف في نفس الوقت عن وظيفة أخرى مصاحبة، تتكفل باستنطاق المظاهر النصية وصياغتها في مجموعات، اعتمادا على الخطاطات التي يؤشر عليها المؤلف داخل النص. وفيما يتعلق بالرواية، نعتقد أن هذه الوظيفة تخضع بقوة للخطاطات ليس باعتبارها مجرد هياكل أو خانات نصية، بل من حيث هي أساليب فنية محبوكة وفق قوانين بلاغية خاصة، متباينة تبعا لتباين النصوص. ومن هنا تبرزأهمية «طريقة العرض» الجمالية المقترحة من قبل المؤلف ودورها الحاسم في تحقيق عملية التصور وتنميطها.

2 - إن تصور المظهر الجزئي، أو الصفة المعزولة في مجال الرواية ليس سوى احتمال يصلح للكشف عن بعض سمات هذه الوظيفة الذهنية أكثر مما يبرز الماهية الحقيقية للتصور. ففي رأينا أن الشخصية الروائية إذا كانت تقتضي هيمنة مظهر ما، فإن التصور الجزئي لسائر المظاهر يخضع حتما لشروط تلك الهيمنة. الشيء الذي يستلزم، من ناحية أخرى، الإمتثال لشروط الشخصية بكاملها من حيث هي مكون روائي متفاعل. وإذا كانت صفة التباين هي التي تجمع بين شتى المظاهر، أمكن القول، تبعا لذلك، بأن الجدل الذي يطبع «التكوين السردي» يضفي على التصور، سياقا خاصا لايتحقق إلا في السرد الروائي. فكل صورة روائية لا تقوم، في الحقيقة إلا على مبدأ التماثل أو الاتساق الذاتي، لذلك كانت الصور الجزئية في حركة دائمة نحو الإنعتاق والتساند اللذين ينتجان توترا. ومع ذلك تبقى لحظة التقاء الجوهر الروائي المتوتر بالفعالية الذهنية التي تُبنين عملية التصور، محتاجة إلى دراسة دقيقة.

3 - إذا كانت الحقول المعرفية المجهولة من لدن القارىء لا تؤثر في سياق تصوره (بالمفهوم التجريدي للتصور)، فإن انتقاله إلى مرحلة تأويل معلومات النص تلزمه بالإذعان للقوانين المعرفية وشروطها. ونرى أن نوع المعرفة ودرجتها اللتين يستثيرهما النص في القارىء يؤثران بقوة في صياغة مرحلة مابعد التصور، لأن الجهل بالمادة المعرفية المقدّمة لن يُحدث خللا على مستوى الوظيفة التصويرية بقدر ما يفضي إلى تأويلات مباينة للحقيقة المعرفية المرصودة. وسنرى في القسم التطبيقي من هذا البحث كيف تنبني جل خطاطات المتن الروائي الإستعماري على فراغ معرفي لدى القارىء، أو على حقائق خاطئة من المفترض أن تنتج قراءة خاطئة.

4 - تدخل الكلية المبهمة في تفاعل مع جميع المظاهر النصية، إلا أنها مع ذلك تبدو متعالية على المظاهر والخطاطات نظرا لعدم إمكانية صياغتها. والكلية وطيدة الصلة بالسياق، كما أن لكل قارىء كليته تبعا لمقدار فهمه لدلالة المظاهر المقترحة من لدن الكاتب. ونرى أن تدخلات المبدع تلعب دورا حاسما في توجيه كلية المتن نحو الغاية المزمع تحقيقها، وفي تمييع أو تجميل جانب من صور المتلقي الذهنية.

5 - تطول مقولة النفي كلا من الكاتب والقارىء ، فالكاتب ينتقي معلومات، ويصوغ خطاطات دون غيرها، ويلغي من الحقائق ما يسعفه في توجيه النص الوجهة التي يشاء. بينما لا يركن القارىء (المفترض) لما يقترحه عليه الكاتب، بل يكون مدعوا لكي ينفي ما لا يساير أفق انتظاره، ولا ينسجم من صفات الشخصيات والوقائع مع ما يسود في بيئته الخاصة. ومن هنا تغدو مقولة النفي ذات فعالية عظيمة في إيجاد القارىء الإيجابي القادر على تركيز وعيه وشحذ قريحته أثناء تفاعله البناء مع النص الروائي.

6 - إن التحدي الكبير الذي يواجهنا به مشروع «إيزر» في هذا المقام لا يكمن في العناية الجزئية من لدن المتلقي بمظاهر النص وخطاطاته، ولا في خلق التوافقات والتوازيات بواسطة جمع وتنضيد تلك المظاهر والخطاطات المقترحة من لدن الكاتب ، بل في «طريقة» تمثل كل ذلك. أي أن الصورة في جوهرها هي خطة استيعاب، ونهج للتلقي، وما المكونات النصية سوى مرتكزات يستند عليها القارىء لإنجاز تلك الخطة. بذلك تتخذ الصورة مكانتها في سجاد (الوعي الذاتي)، ويغدو أسلوب الكاتب -كيفما كانت طبيعته- تحفيزا للذات لاستثارة الصور.

* * *

لقد حاولنا في هذا الفصل وضع الصورة الروائية في مكانها المناسب بالنظر إلى حدودها

اللغوية والأدبية العامة، مع مراعاة بعض مقتضيات الجنس الروائي وأصول البلاغة والتلقي. وقد بدت الصورة الروائية من خلال تلك الحدود تشكلا لغويا منغرسا في سياق المتن الروائي، متميزا بطابع تكويني من جراء اندغامه في مجموع المكونات النصية والدلالية، متجليا تارة في صيغة جزئية متناسقة، لكنها غير كاملة ولا منقطعة، وتارة أخرى في صيغة كلية مكثفة متبلورة أثناء وظيفة القراءة وبعدها.

كما أن الصورة الروائية، من حيث هي مظهر أسلوبي، تعبير نسقي عن التماثل البلاغي المتجذر في السياق الكلي للمتن. ومن هنا افتراقها عن الصورالبلاغية التزيينية التي قد تندرج في إطار السرد، إلا أنها تظل فيه في وضعية افتقار إلى سمات التكوين الروائي.

والصورة الروائية قبل كل ذلك تمثل ذهني وتجربة عقلية يتلذذ بها المتلقي المساهم في «فعل القراءة» بدوره الحاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض. وحقيقة هذه الصورة، من منظور التلقي، لا تكمن في تشكيل التوافقات بين العناصر، بل في «طريقة» التشكيل نفسها. ومن هنا نرى أن كل تحديد صارم للصور الروائية لا يمكن تحققه إلا بالكشف عن مجموع الطرائق التي يمارسها الوعي لتمثل الصور من خلال العناصر الجمالية المقترحة من لدن المبدع في كل متن روائي.

إن أي حديث مطلق عن الصورة الروائية لابد أن يتسم إذن بالتعميم. لذلك رسخت في يقيننا عبر هذا الفصل تلك الحقيقة التي ترى أن ماهية الصورة لا يمكن أن تتجلى أبدا إلا في «طريقة تبلورها النصية -الواعية، ضمن سياق رواية بعينها».

غير أن هذا الحد لن يكفي لتقديم الصورة الروائية في شكلها النهائي والمقنع مادام التراكم النقدي في هذا الصدد لايزال متسما بالتقصير. ولا يخامرنا الشك في أن محاولتنا لضبط جانب من معايير«صورة المغرب في رواية الحماية الإسبانية» ستسهم بنصيبها المتواضع في إنجاز ذلك التراكم.

هوامش الفصل الأول

(1) محمد بن منظور، لسان العرب، ج 4، دار المعارف بمصر، (د.ت)، ص 2523-2525.

(2) Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", Communications 4, Seuil, 1964, P.4

(3) Tzvetan Todorov, Théories du symbole, Ed. Seuil, Paris, 1977, P.118

(4) انظر بشأن اللفظتين الأخيرتين :

B. Cocula, C. Peyroutet, Sémantique de l'image, Delagrave, Paris, 1986, P. 70

(5) وهو المجال الذي يشتغل فيه الباحث جيلبير ديران Gilbert Durand الذي يؤسس أبحاثه على افتراض أن الصور تتموضع ضمن إطار دلالي وليس سيميولوجي، رافضا اعتبار الصورة مجرد علاقة لواقع نفسي أو خارج الوعي. فالصورة ليست ضبابا أو جنونا، بل هي معطى إنساني يسع كل «إمكانات» الإنسان. كما أنها لا تفتقر إلى السمات الضرورية لتحقيق التواصل الرمزي والإستعاري بين البشر والكون، وتمكين الإنسان من تمثل العالم. انظر :

- محمد أقاية «فلسفة التخيل في الفكر الغربي»، أنوال الثقافي، 19-3-1988.

- Jean Yves -Tadié, La critique littéraire au XXè siècle, Belfond, Paris, 1987

(6) انظر في هذا السياق رسالة الأستاذة فاطمة شبشوب لنيل دبلوم الدراسات العليا : صورة المرأة في المسرح المغربي، كلية الآداب، مكناس، 1986-1987.

(7) F. Moreau, l'image littéraire, SEDES, Paris, 1982, P.P. 10-11.

(8) Idem, P.P. 14 -15.

(9) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، 1988، ص 32.

(10) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط 2، 1981، ص 30.

(11) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 2 دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ص 309.

(12) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، 1962، ص 21.

(13) ر.م. ألبريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت 1967، ص 462.

(14) Pour la poétique, P.102

نقلا عن جان مورو، ص 13.

(15) Gaston Bachelard, la poétique de l'espace, Quadrige/PUF, 4e édition, Paris, 1989, P.P. 118-119.

(16) Jean Yves-Tadié,O.C, P.110.

(17) La poétique de l'espace, P. 2.

(18) Idem, P. 8-9.

(19) Idem, P. 11

(20) Idem, P. 3

(21) Idem, P; 151.

(22) Idem, P. 202.

(23) Idem, P.P. 79-80.

(24) Idem, P. 81.

(25) «الصورة الفنية»، ضمن كتاب «مشكلات علم الجمال الحديث»، دار الثقافة، القاهرة 1979، ص 170.

(26) «الفن باعتباره تكنيكا»، ترجمة عباس التونسي، عيون المقالات، ع 1، 1986، ص 101.

(27) ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1982، ص 36-37.

(28) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص 152-153.

(29) م. أوفسيانيكوف، مصدر سابق، ص 168.

(30) ساسين عساف، مصدر سابق، ص 36-37.

(31) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، جـ 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973، ص 446.

(32) مرجع سابق، ص 173.

(33) شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987، ص 103.

(34) ترجمة عارف توفيق عطاري، دار الجليل للنشر، عمان 1985، ص 7.

(35) يوري ريوريسكوف، «الصورة الفنية»، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة (الأديب)، ع5، مايو 1962، س 21، ص 35.

(36) الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة، ص 298 . وقد اعتمدنا في هذا الإقتباس وغيره ترجمة مخطوطة للكتاب، أنجزها الأستاذان رضوان العيادي ومحمد مشبال :

S. Ullmann, The image in the French Novel, Oxford, Basil, Blackwell, 1963, P.P. VII-VIII.

(37) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص 138.

(38) المرجع نفسه، ص 129.

(39) المرجع نفسه، ص 138.

(40) M. Bakhtine, Esthètique et théorie du roman, Tr. Daria Oliver, Gallimard, N.R.F, 1978, P.P. 237-238.

(41) زهير ياسين الشليبه، «مطالعة في فكر باختين النقدي»، مجلة (المعرفة) ع 281، يوليو 1985، ص 39-42.

(42) صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق 1981، ص 57.

(43) «صورة البطل في الرواية الإنجليزية الحديثة»، ضمن كتابها «بين أدبين»، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، ص 29.

(44) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف بمصر، ط 2، 1980، ص 3.

(45) مرجع سابق، ص 34-35.

(46) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص 35.

(47) المرجع نفسه، ص 86-87.

(48) « « ، ص 227.

(49) M. Zeraffa, Personne et personnage, Ed. Klincksieck, 1971, P. 9.

(50) M. Bakhtine, Esthètique et théorie du roman, P. 469.

(51) L'image littéraire, P. 35.

(52) Michel le Guern, La metáfora y la métonomia, Tr. Augusto de Gàlves -Cañero y Pidal, Ed. Càtedra, Madrid 1985 4a ed P.P. 121-122.

(53) علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985، ص 255

(54) Georges Lukacs, La Théorie du roman, Ed. Gonthier, Paris, 1971.

(55) نورمان فريدمان، «الصورة الفنية»، تقديم وترجمة جابر عصفور، مجلة (الأديب المعاصر)، ع 16، س 4، آذار 1976، ص 42.

(56) Marthe Robert, roman des origines et origines du roman, Gallimard, 1972, P. 16.

(57) ص 7

(58) Annual, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1946, Episodios Contemporáneos (VIII), P. 188.

(59) يجب أن ننبه إلى أن النقد العربي المعاصر لم يهتم بمجهود هذا الباحث في مجال الصورة، لذلك نسجل بامتزاز كبير الملاحظة التالية التي لخص فيها جابر عصفور ذلك التقصير: «للأسف لم يتعرض فريدمان في بحثه عن الصورة «لمجال الرواية». ويمكن لمن يريد الإطلاع على هذا الجانب المهم-ولم يلتفت إليه نقاد الرواية عندنا حتى الآن- أن يراجع جهدا آخر للعالم اللغوي ستيفن أولمان في كتابه «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة»، الذي صدر بالإنجليزية عن مطبعة كمبردج عام 1960». مجلة (الأديب المعاصر)، ع 16. آذار 1976، ص31.

(60) "L'Image littéraire. Quelques questions de méthode". In 8e congrés de la Fédération internationale des langues et littératures modernes, Liége 1961. Les Belles lettres, Paris. 113-79.

وقد أنجزنا مع الأستاذ محمد مشبال ترجمة لهذا المقال في مجلة: دراسات سيميائية أدبية لسانية. ع 4، شتاء 1990. الصفحات 97-113.

(61) الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة، الترجمة العربية المخطوطة المشار إليها سابقا، ص VIII-VII.

(62) اعتمدنا في صياغة أفكار أولمان أساسا على مقاله عن «الصورة الأدبية»، وتبعا لذلك لن نحيل على الإقتباسات في الهوامش، اللهم إلا ما كان مقتبسا من موضع آخر.

(63) S. Ullmann, Lenguaje y estilo, Aguilar, 1977, Madrid, P.P. 206-207.

(64) Lenguaje y estilo, P. 229.

(65) قصص كامو، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت (د.ت)، ص 204.

(*) كل حشرة طفيلية قذرة تؤذي ولا تقتل.

(66) Lenguaje y estilo, P. 234.

(67) كان جيمس غيورا من الرسوم التوضيحية، يومن بالتشابه بين فني الرسم والرواية مع اختلاف الوسائل، لذا اقتبس منه مفاهيم الصورة، والتأليف (التكوين) وزاوية النظر. انظر في ذلك مقدماته المترجمة إلى الفرنسية تحت عنوان:

La Création littéraire, Tr. Marie -Françoise Cachin, Denoël/Gonthier, Paris, 1980.

وكذلك كتاب أنجيل بطرس سمعان، نظرية الرواية في الأدب الإنجيلزي الحديث الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

(68) آمن لوبوك بأهمية الصيغة التصويرية الوصفية في الكتابة الروائية في مقابل الصيغة الدرامية التشخيصية وحلل من خلالهما جملة من الروايات. انظر في ذلك كتابه عن صنعة الرواية، وكذا كتاب سمعان المشار إليه.

(69) اعتمدنا في صياغة أفكار إيزر على معظم الفصل الثاني من القسم الثالث، ص 245-266، من كتابه: فعل القراءة. وتبعا لذلك لن نحيل على أرقام الإقتباسات في الهوامش، اللهم إلا إذا كان مقتبسا من موضع آخر:

Wolfgang Iser, L'acte de lecture, Ed.P. Mardaga, Bruxelles, 1985.

(70) و. إيزر، «فعل القراءة»، ترجمة أحمد المديني، آفاق، ع 6، 1987، ص 21.

الفصل الثاني

«صورة الآخر» في النقد المقارن

ليس قصدنا في هذا الفصل تقديم متابعة استعراضية أو تحليلية شاملة لما حققه النقد من تراكم في ميدان المقارنة، بقدر ما نود ضبط و ترسيخ النهج الإنشائي المقارن الكفيل بإيصالنا إلى استخلاص السيمات الجمالية المميزة لمبحث «صورة الآخر»، من خلال تحديد علاقاته بمجموعة من الحقول المعرفية والثقافية التي درج الباحثون على اعتبارها الميدان الحقيقي للنقد المقارن، مع إثارة جملة من الإشكالات التي قد تسهم مناقشتها في رد الإعتبار للمعيار الفني، وتحقيق المقاصد المنهجية التالية:

1 - إن مبحث الصورة لم يتخذ بعد موقعه المناسب ضمن فروع النقد المقارن وأقسامه. لذا نرى من الضروري المساهمة إنشائيا في مقاربة معطيات هذا المبحث الجمالية واستثمارها لضبط علاقة الجزء الفرعي (صورة الآخر) بالكل الأصلي (النقد المقارن) وتقنينها.

2 - على النقد المقارن ألا يتوخى، جوهريا، الوصول إلى تحقيق تراكم معرفي أو تصحيح صورة الآخر المشوهة بواسطة المواجهة العلمية المباشرة، بل السعي لجعل القيمة الأدبية للصورة وسيلة للكشف عن النهج الذي تتبلور من خلاله حقائق العمل الأدبي.

3 - استشراف مقدار الإضافة الفنية التي قد تحققها الصورة الروائية عند انفتاح «صورة الآخر» على بنيات أنماط أخرى من الصور الأسطورية أو الثقافية أو السياسية أو العرقية..

4 - تثبيت «الإنشائية المقارنة» وتسخيرها نهجا عمليا لمقاربة «صورة الآخر» ونبراسا نهتدي بنوره لسبرغور الصور، والكشف عن أساليبها الشكلية وتجلياتها الدلالية، ممهدين السبيل بذلك لانتشال النقد المقارن من الوهدة التي وقع فيها.

ونذكر بأن معالجتنا للحقول المعرفية والثقافية التي سنتقصى عبرها مبحث الصورة، ستستند إلى مبدأ الإنتقاء، مع التركيز على مقولات المدرسة الفرنسية لما لها من صلة وتأثير واضحين على المقارنين العرب.

* * *

نفترض أن إشكال «صورة الآخر أو صورة البلد في أدب أجنبي» لم تتبلوربداياتها وفق نهج جمالي سليم، إن لم نقل إنها اتسمت منذ انطلاقتها الأولى بخطإ في الرؤيا وخلل في المقاربات.. وإذا كانت إرهاصات الأبحاث المتعلقة بـ«صورة الآخر» لم تنطلق في فرنسا مباشرة من مصطلح الصورة كما يدل على ذلك عنوان أطروحة (1) «جورج أسكولي G. Ascoli»، «بريطانيا العظمى أمام الرأي الفرنسي في القرن السابع عشر» (1930)، فإن الدراسات التالية قد عملت

على إدراج المصطلح أو ما يشبهه في إطار اهتمامها النقدي وإن لم توفه حقه من المقاربة الفنية. من هذا القبيل دراسة «جان - ماري كاريه J.M. Carré»، الذي أعطى دفعة حاسمة لهذا الاتجاه بمؤلفه (2) «الكتاب الفرنسيون والسراب الألماني» (1947)، نظرا لما تثيره لفظة السراب Mirage من دلالة الصور الفكرية المجردة، وإن كان «رينيه ويليك R. Wellek»، قد وصفه بأنه «عبارة عن دراسة في علم النفس، أو الإجتماع الوطني استمد مادته من المصادر الأدبية، ولكنه ليس تاريخا أدبيا» (3).

وعلى الرغم من ريادة «بول فان تييغم P.V. Tièghem»، في هذا المقام، فإن كتابه (4) «عن الأدب المقارن» (1931) لم يشتمل على فصل أو فقرة من شأنها إلقاء ضوء كاشف على مبحث «صورة الآخر». بينما ابتعد «ماريوس فرانسوا غويار M.F. Guyard»، في كتابه (5) «صورة بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية 1914-1940» (1954) عن المفهوم الدقيق للأدب. لذلك قال عنه «ويليك» إنه «تاريخ مادي مقنع بعض الشيء». أي أنه وصف للرهبان، والدبلوماسيين، والكتاب، وبنات الملاهي، ورجال الأعمال الإنجليز ممن يظهرون في الروايات الفرنسية التي انتشرت في فترة معينة» (6).

إلا أننا نعثر في الكتاب الآخر لـ«غويار» حول «الأدب المقارن» (1951) على إشارتين منهجيتين لا تخلوان من الأهمية، تلمح أولاهما إلى طبيعة صورة الآخر والخطر المنهجي المحدق بها:

«إن كل فرد، بل كل جماعة، بل كل بلد يصنع لنفسه، من الشعوب الأخرى، صورة مبسطة تبقى فيها فقط معالم هي أحيانا جوهرية في الأصل وأحيانا عرضية. وليس هناك ألمانيا فحسب، بل هناك ألمانيا ميشيليه وألمانيا الفلاسفة، وألمانيا الفرنسيين. وبقدر ما تكون الجماعة متسعة، يكون خطر الوقوع في التجرد أعظم بالنسبة إلى من يحاول أن يحدد صورة، وتكون هذه الصورة في الواقع كاريكاتورية مشتملة على الخطوط الجوهرية، ولافتة للنظر»(7).

فصورة الآخر، من حيث هي فكرة، نسبية، لا تستقر على قرار، متعددة بتعدد الكتاب والفئات، يهددها خطر الأحكام المجردة، خاصة إذا كان البلد المعني شاسعا، إضافة إلى اشتمالها على الجوهري والعارض. وكل هذه المعطيات، على الرغم من أفقها المحدود، تراها مفيدة للناقد لتركيب مشروعه الجمالي.

أما الإشارة الثانية فتتسم بأهمية قصوى نظرا لتأكيدها إمكانية الضبط المنهجي للصورة في خضم التأثيرات والتشابهات الإعتباطية:

«إن التأثيرات غالبا لا توزن، وإن التشابهات تتعلق بالصادفة، بينما يمكن بالمنهج، أن يصف الباحث بالضبط الصورة أو الصور لبلد ما. ونعني الصور المتداولة في بلد آخر. وفي عصر معين، لأن التحقيق هنا يتغذى بوقائع جد ثابتة» (8).

فصورة الآخر، تبعا لهذه الملاحظة، قابلة للتحديد والتأطير مهما اتسمت بالنسبية، دون أن يعني التحديد هنا تخوما جمالية أو مكونات أدبية. إن «غويار» كان يرنو إلى **القيمة الموضوعية** للصورة، لذلك لم تفلح ملاحظاته الفنية الشحيحة في بلورة **معالم مقنعة للبحث، ولا في** إخراجه عن نسق المدرسة الفرنسية المقارنة المتسمة بعدم التحديد، **والخضوع للنزعة التاريخية.**

والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع، وعدم التناسق بين المنطلق القومي والهدف العالمي» (9).

وعرفت البلاد العربية بدورها تراكما ملحوظا في ميدان المقارنة طوال العقود الأربعة الأخيرة، كما حظي مبحث الصورة باهتمام وافر من لدن المقارنين. وما يجب تسجيله في هذا المضمار هو أن جل الأبحاث عن صورة الآخر قد أنجزت ببعض اللغات الأوروبية، خاصة منها الفرنسية، كأن الأمر يتعلق تاريخيا بتصفية حساب مع الأجنبي الفرنسي بالذات قبل غيره.

لكن السؤال المنهجي الذي يحق إثارته هنا هو: هل استطاع النقد المقارن العربي رفد إشكال الآخر بتصورات منهجية قادرة على تجاوز النطاق الضيق الذي وقف على مشارفه الرواد الفرنسيون ؟.

في الحقيقة، لم يستشعر رائد المقارنين العرب المرحوم «محمد غنيمي هلال» (1916-1986) أية صعوبة منهجية في إدراج هذا المبحث ضمن الأدب المقارن. فقد قرر في سنة 1953 أن تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى «سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روادا في المستقبل ذلك لأنه أيسرها منهجا وأوضحها معالم، وآكدها في الوصول إلى غاية الباحث. فلا غرابة بعد هذا إذا كثرت فيه بحوث المبتدئين أول عهدهم بالبحوث في الأدب المقارن» (10).

يحدد «هلال» الخطوات المنهجية لهذا المبحث في المراحل التالية:

1 - البدء ببيان الطريقة التي تكونت بها أفكار أمة ما في أدبها عن الشعب الذي يُقصد إلى وصف صورته في ذلك الأدب.

2 - على الباحث أن يرينا كيف رأى الرحالة البلد الذي رحلوا إليه. «ولكن دراسته من هذه الناحية ليست إلا وسيلة لتقويم صورة البلد الأدبية التي ارتسمت بفضل هؤلاء الرحالة في أدبهم القومي».

3 - دراسة صدى آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم ممن تحدثوا عن نفس البلد وأرادوا وصفه، وتقديم نماذج بشرية لأصله؛ أيا كان الجنس الأدبي الذي تحدثوا فيه عن ذلك من مسرحية أو قصة أو رسائل... وترتسم من كل ذلك أجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية» (11).

وتشير الخطوتان الأولى والثانية إلى كيفية تبلور «صورة الآخر»، بينما تلمح الثالثة إلى أن الصورة العامة لا تكاد تتكون من أعمال فردية، بل من خلال إنتاج مجموعة من الكتاب الرحل والمقيمين، وبواسطة مجموعة من الأجناس الأدبية المتباينة. إلا أن «الكيفية» يكتنفها هنا غموض منهجي؛ فهل يتعلق الأمر بالكشف من لدن المقارن عن الصيغة الأدبية التي تتبلور بها الصورة، أم عن طبيعة الصورة في ذاتها، من حيث صدقها أو عدم صدقها، حقيقتها أو زيفها، انطباقها على الموصوف أو عدم انطباقها؟.

ويتضمن تقرير «محمد غنيمي هلال» جملة من الإشارات المبرزة للغاية التي يجب على المقارن أن يتوخاها من دراسته، وهي، على كل حال، ليست غاية أدبية على الرغم من أن المعين الذي يصدر عنه أدبي خالص:

أ- «مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض، وعلى إدراك كل منها

للآخر إدراكا يقوم على أسس صحيحة، مما يؤدي إلى حسن التفاهم بين الشعوب وتأثير صلتها [redacted] بعضها ببعض» (12).

ب- إن «الصور الأدبية التي تتكون على هذا النحو قلما تكون صادقة أمينة في تعبيرها عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه، بل كثيرا ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها، أو بتأويلات

أو بلاد أخرى- أن ينقد هذه الصور، ويبين مافيها من صواب وخطإ، ويشرح أسباب الخطإ فيها، ويدعو إلى وضع البلد أو الشعب موضعها الصحيح من أفكار الأمة وأدبها» (15).

كل هذه الإشارات تحصر بوضوح شديد مهمة المقارن في ضرورة الكشف عن الحقيقة الموضوعية (قومية، إثنية، اقتصادية، سياسية...)، وفي تقييم الصورة وتصحيحها خارجيا تبعا لسلطة معطيات الواقع. أما النص وشبكته الأدبية فليسا سوى مطية، ولا اعتبار لهما في ذاتهما. لكل ذلك لم تخرج تصورات «غنيمي هلال» عن دائرة المدرسة الفرنسية، ولم تفلح في مدنا بعناصر تكوينية قادرة على تعميق إدراكنا بمبحث صورة الآخر.

وانتبه «ريمون طحان» في بداية السبعينيات إلى النتائج السلبية التي قد يصل إليها المقارن في مجال تعامله مع «صورة القطر أو البلد في أدب غيره من البلدان». فبما أن المقارن يستخرج هذه الصورة، من الأحداث السياسية التي تجري في البلد الذي يدرسه ومن صحافته ومطبوعاته نراه يبتعد أحيانا عن الأدب الصرف ليخوض ميادين ليست من اختصاصه» (16).

غير أن مفهوم «الأدب الصرف» يكتنفه هنا أيضا إبهام. فـ«ريمون طحان» يميز بين الصورة التي تُستمد من الأدب وتلك التي تستمد من الصحافة وسائر المطبوعات. ويطالب المقارن الإلتزام بالأولى دون الثانية. إلا أن هذا الإلتزام لا يعني بتاتا المقاربة الجمالية للصورة الأدبية، بل استخلاص الملامح السياسية مما هو أدبي، بدلا من استخلاصها من الكتابات السياسية. ومما يؤكد هذا التخريج، الوصف الذي يقدمه «طحان» للقواعد التي يجب اتباعها من لدن المقارنين لمعالجة مثل هذه الموضوعات:

1- دراسة روائع الأدباء الذين كتبوا عن البلد، وإهمال قدر المستطاع الإنتاج الصحفي الذي لا يمت بصلة إلى الأدب الرفيع لئلا يحيد المقارن عن جادة الأدب ويتحول إلى مؤرخ أحداث سياسية.

2- دراسة تاريخ حياة الأدباء الذين صوروا ذلك البلد، والبحث عما إذا كانوا قد عرفوه بالزيارة والمشاهدة والرحلة المباشرة أم بواسطة المصادر المكتوبة، ثم بيان مدى انطباق صورة البلد على حقيقته. وفي هذه الحالة تدرس حياة الكتاب ويوضح مدى صلاتهم بالبلد الأجنبي وكيفية استقائهم معلوماتهم عنه ودرجة صدقها.

3- من المستحسن أن يقوم المقارن بزيارة البلد الأجنبي و أن يسير على خطة الكتاب الذين رحلوا إليه.

4- من المستحسن أيضا أن يكون الباحث ضليعا في العلاقات الدولية واسع الإطلاع، دقيق التحليل ليتسنى له قراءة النصوص ومقارنتها واستقراء الحقيقة بغية إظهار المفارقات القائمة بين الواقع والتحوير الأدبي.

ومما يلفت النظر في هذه القواعد المنهجية خلوها من أي اقتراح فني من شأنه أن يضفي على مهمة المقارن وظيفة جمالية. فإذا كان «ريمون طحان» يخاف أن يتحول المقارن إلى مؤرخ أحداث سياسية ، فليس لأن المقارن يهمل القيمة الأدبية للنصوص، بل لأنه قد يستخرج، خطأ، صورة القطر السياسية من نص غير أدبي. وبكل هذا تكون المقارنة غير الأدبية هي المتحكمة في مفهوم «ريمون طحان» عن «صورة الآخر».

وظيفة المقارن	- ميدان المقارنة	قيمة المقارنة
استخلاص الصورة غير الأدبية	الصحافة	-مرفوضة
" " "	- الأدب	-مقبولة

وإذا كان «هلال» و«طحان» قد أوصلا «صورة الآخر» إلى الباب المسدود انطلاقا من تصورهما الكلاسيكي لماهية الأدب ، فإن «كمال أبو ديب»، باسم الأدبية littérarité والمفاهيم اللغوية الحديثة وصل إلى نتيجة تباين كليا التصور الذي ندافع عنه، وتنسف كل وشائج التقارب الممكنة بين ذلك الإشكال والميادين الثقافية والمعرفية التي تتقاطع معه.

في هذا النطاق يرى «أبو ديب» «أن دراسة الأدب المقارن ينبغي أن تنبع أصلا من التمييز بين الظاهرة الأدبية وشروط دراستها، وبين ما هو خارجي على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته، أي أن تعتمد إدخال المفهوم الذي بلورته الدراسات اللغوية، وهو مفهوم الأدبية، ليحتل المركز من دراسات الأدب المقارن.

وإذ نضع هذا المفهوم في المركز-يتابع «أبو ديب»- يقتضي تحقيق التناسق الداخلي للحقل عزل مجموعة من الإمكانات البحثية والتصورات النظرية عن مجال الدراسة فيه. وهذه الإمكانات هي كل ما يرتبط بما يتجاوز الأدبية Extra-literary أو يقع خارجها. ومن ذلك التأثير والتأثر ، صورة شعب في أدب شعب آخر ، شهرة المؤلف...الخ. لأنها جميعا لا تعنى، أصلا، بالأدبية، بل تنضوي تحت لواء التاريخ الثقافي، وعلم الإجتماع الأدبي، وتاريخ الأفكار» (17).

إن «كمال أبو ديب» إذ يرتب في هذه الفقرة مقتضيات المقارنة داخليا وخارجيا ، يحرم بجرة قلم واحدة «مبحث صورة الآخر» من إمكانية دراسته ضمن نطاق «الأدبية»، كأن هذه تمثل امتيازا لا يطول إلا حقولا أدبية بعينها. ونرى أن ندرة الدراسات المقارنة، التحليلية والتنظيرية، والاقتصارالموجود منها على أداء الوظيفة التصحيحية بصيغ مباشرة ، هما اللذان جعلا «أبو ديب» لا يتصور إمكانية دراسة «صورة شعب في أدب شعب آخر» وفق معايير الأدبية. والطريف في الأمر أنه عالج، في دراسة له باللغة الإنجليزية، نظرية الصورة الشعرية عند «عبد القاهر الجرجاني»، وعمل على وضعها ضمن نظام نقدي كلي توجه فيه على مستوى تزامني، النظريات النقدية المعروفة اليوم في العالم، ثم تغلغل في تحليل تفاصيل الإشكال أدبيا (18)، كأن الصورة الشعرية هي وحدها القادرة على استقطاب هذا النوع من العناية، بينما لا يحتمل أن تتقمص «صورة الآخر» صيغة أو شكلا أدبيا، ولا يمكنها، تبعا لذلك أن تحظى بمثل ذلك التبجيل. وستتاح لنا

فرص عديدة لنبين عبر صفحات هذا الكتاب كيف أن تلك الصورة يمكن أن تقع في بؤرة «الأدبية»، وأن ماهيتها قد تستشرف دوما وجل من السقوط فيما سيسميه «إدوارد سعيد» بـ«خارجية» الخطاب الإستشراقي.

نستطيع الآن الإجابة عن السؤال المنهجي الذي بدأنا به هذه الفقرة فنقول إن إشكال «صورة الآخر» لم يفلح على يد بعض المقارنين العرب من الخروج عن اطار المساهمات الفرنسية الأولى، بل إن محاولة «ريمون طحان» قد تراجعت بمفهوم الصورة القهقرى، وصدت النقد المقارن عن الإهتداء إلى إشكالات التصوير الحقة وتركيبها في نسق منهج واضح. وحتى دراسة «أبو ديب» التي استنجدت بمبادئ النقد الجديد أقصت بدورها «صورة الآخر» خارج نطاق الأدبية.

* * *

على الرغم من تبني «كلود بيشوا CL. Pichois، وبيير برونيل P. Brunel، وأندريه- ميشيل روسو A. M. Rousseau» الإنشائية خطة نقدية لمقاربة الأعمال الأدبية، فإن مبحث «صورة الآخر» لم يحظ من قبلهم بالعناية المباشرة والمنتظرة. وقد سبق لـ«روسو» و«بيشوا» أن أنجزا معا كتاب «الأدب المقارن» (1967) الذي اعتبر في زمانه علامة متميزة في هذا الحقل. ثم أسهم ثلاثتهم في تأليف كتاب (19) «ما هو الأدب المقارن؟» (1983). ونقصد بالعناية المباشرة احتمال تخصيص فصل مستقل من قبل المقارنين الثلاثة لمناقشة إشكال «صورة الآخر» جماليا بعدما أنهكت بحثا من وجهات نظر علمية وموضوعية. أما العناية المنتظرة فنقصد بها ذلك الحدب الذي كان في مكنة المؤلفين أن يقاربوا به المبحث المذكور نظرا لرؤيتهم التجديدية وإيمانهم بالإنشائية المقارنة التي أدركت أهمية «الأدبية» و«سلطة الجنس» في هذا الميدان.

لقد عالج المؤلفون الثلاثة «صورة الآخر» تحت عنوان: الصور وعلم نفس الشعوب. ففرضوا بذلك الزاوية العلمية التي نظروا من خلالها إلى الصورة. ومع ذلك تضمن عرضهم جملة من المرتكزات نعتقد أن بإمكانها المساهمة في إضاءة المبحث الذي نحن بصدده. فالصورة عندهم «تمثيل فردي أو جماعي تدخل فيه عناصر هي في وقت واحد ثقافية وعاطفية، موضوعية وذاتية. فلا أحد من الأجانب يرى أبدا شعبا كما يود مواطنو هذا الشعب أن يُرى. أي أن العناصر العاطفية تتغلب على العناصر الموضوعية. إن الأخطاء تنتقل بسرعة وأفضل مما تنتقل الحقائق. لذلك، ومع استثناءات نادرة، ألا يكون التاريخ المقارن لما نعتبره أفكارا، مجرد مسار للأساطير «Mythes»؟ (20). ويهمنا من هذا الرأي الطبيعة التمثيلية للصورة، ورجحان صفتها العاطفية على الموضوعية مما قد يفضي بها إلى أن تستحيل أسطورة. ويبدو أن هذا التحول الأسطوري ليس مرحلة عابرة، بل غاية تنتهي إليها صورة الآخر، وسمة فيها. أبرز المؤلفون طابعها العام:

«إن الصور هي أساطير وأوهام خادعة Mirages وهذا المصطلح الأخير يعبر جيدا عن الإنجذاب الذي يوقظ ويستثير إعجابنا بطريقة لا تقاوم، بعيدا عن أية رقابة عقلية باردة. لأن هذا الإنجذاب ليس إلا انعكاسا لأحلامنا ورغباتنا الشخصية» (21).

والحقيقة أن هذين الملمحين الذهني والنفسي لم يرصدا من قبل المؤلفين بعيدا عن الحقل الأدبي الذي لم يتوقفوا عنده طويلا، بل مروا به على عجل إلى نتائج ذات طابع موضعي صريح:

«غالبا ما تُظهر صورة بلد في مجموع أدب ما وعلى امتداد تطورها، تنويعات تكون، في وقت واحد نتيجة لتطور البلد المصوّر وذلك الذي يستقبل الصورة. ولإبراز تلك الصورة، من المناسب إحصاء جميع العناصر الأدبية التي تكونها، وتخصيص كل واحد منها بنصيب من الأهمية.

وهذه الصورة التي تكشف عن مجموع أدب ما، ما تأثيرها على الصورة الإجمالية التي يكونها شعب عن شعب آخر؟. إن وضع هذا السؤال يفترض أن نكون قد أجبنا مبدئيا عن السؤال التالي : ما هو التأثير الذي يمارسه الأدب على الرأي العام؟. إننا هنا في مفترق طرق يلتقي فيه الأدب، بعلم الإجتماع، بالتاريخ السياسي، بالأنثروبولوجية الإثنية» (22).

إن المؤلفين الثلاثة إذ يفتحون الصورة على فضاء العلوم الإنسانية، مستشرفين إمكانية دراستها ميدانيا وموضوعيا ، فإنهم يكشفون في نفس الوقت عن أهمية التغلغل في أعماق الصورة لاستخلاص عناصرها الأدبية وإحصائها، وتخصيص كل منها بالعناية. إلا أن هذا المقترح المنهجي لم يرد لديهم بالوضوح الكافي، الشيء الذي يحملنا على مطالبة المحلل بضرورة احتضان تلك العناصر، تخصيصا، ومقاربتها فنيا لكي لا تبهت كينونتها في خضم الخصائص العلمية التي ما فتئ النقد المقارن يعتمد عليها في تخريجاته القصية عن المقصد الجمالي. والحقيقة أن صورة الآخر تكاد اليوم تزهق روحها من جراء الدراسات الخارجية المنبهرة بتماسك نتائج علم نفس الشعوب، وعلم الإجتماع والأنثروبولوجيا. لذا، غدت في أمس الحاجة لإضاءات داخلية للكشف عن طاقتها التعبيرية وتماسكها البنيوي. ولكننا، للأسف، لم نلمس لدى المؤلفين الثلاثة رغبة لتطوير هذه الوسيلة وتشغيلها أدبيا، لذا لن نستغرب من قرارهم القاضي بضرورة تبادل المساعدة بين المؤرخين والمقارنين في مجال الصورة (23).

ويقف المؤلفون الثلاثة أحيانا على عتبة فاصلة بين ما هو داخلي وخارجي في الصورة، فيراهنون دائما على ما هو خارجي، ضاربين صفحا عن إمكانية استثمار العناصر الأدبية المشار إليها آنفا :

«إن الصورة التي يكونها مؤلف عن شعب أجنبي، من خلال تجربته الشخصية، وعلاقاته، وقراءاته، هي صورة مهمة لكي تدرس عندما يكون هذا المؤلف ممثلا حقيقيا، ويكون قد مارس تأثيرا حقيقيا على الأدب والرأي العام لبلده. من هذا القبيل فولتيرVoltaire ومدام دي ستايل Mme de Staël» (24).

ولابد أن نعقب هنا بالسؤالين المنهجيين التاليين : ماهي طبيعة التركيب الذي قد يجعل الصورة -التي يكونها المؤلف- تكتسي هذه الأهمية القصوى؟. ثم هل المعلومات هي التي جعلت أديبا مثل «فولتير» ممثلا حقيقيا لشعبه، أم غنى صوره الإنسانية ودقة تحكيبها؟.

إن أية مقاربة تنطلق من الأدب للوصول إلى نتائج علمية أو حقائق جازمة ستكون، بديهيا، ملزمة للحقل العلمي فقط، مادامت السمات الأدبية لم تؤخذ بعين الإعتبار. لذلك لن يستطيع أحد الادعاء أن التاريخ الذي يستخلصه المؤرخ من روايات «بلزاك» هو حتما التاريخ الحقيقي لفرنسا خلال القرن التاسع عشر. وإذا كان المؤرخ يظل منسجما مع تصوراته التاريخية حتى وإن طلب الحقيقة في ثنايا الأدب ، فإن الطريف في الأمر هو تجاهل الناقد لوظيفته الأصلية، عندما يسخّر المادة الأدبية التي يشتغل عليها لرفد الحقول المعرفية -وليس حقل النقد الأدبي- بالحقائق الجاهزة، أو عندما يعرض مساعداته بالمجان على الأنثروبولوجي والسوسيولوجي والمؤرخ. لذلك

نرى أن مقاربة صورة الآخر من قبل الناقد المقارن عليها أن تصبو بالدرجة الأولى إلى استشراف مكونات الصورة وسيماتها جماليا قبل أي اعتبار آخر، وأن بإمكان هذه المقاربة الإستنجاد بالحقيقة الجاهزة، لكن بدون أن تجعلها غاية.

تلك إذن هي حصيلة النظر إلى الصورة من خلال رجحان علمي. ويهمنا، ونحن نسجل هذه النتيجة، أن نستبقي من رأي هؤلاء الباحثين الفكرة الدقيقة التي تطالب بالعناية بكل عنصر أدبي من عناصر الصورة، لأننا نرى في ذلك بادرة تستطيع، على الرغم من طابعها الخجول، فتح شدخ في المنظور العلمي المهيمن على مبحث صورة الآخر.

ويقتضي الإنصاف أن نعترف بأن جملة من الملاحظات النقدية الدقيقة وردت في موضع آخر من كتاب هؤلاء المؤلفين، تتصل بالبنية والجنس الأدبي والشكل، لم يعرضوها مباشرة في سياق مبحث الصورة، ولكنهم أتاحوا للقارىء -من حيث لم يدروا- الفرصة لاستشراف النتائج الثمينة التي كان في مكنته الظفر بها لو أدرجوا مبحث «صورة الآخر» مباشرة ضمن الخطة الإنشائية التي دعوا إليها، والتي ستكون لنا معها وقفة متأنية في نهاية هذا الفصل.

* * *

خلال العقدين الماضيين عرف مبحث «صورة الآخر» في إطار الدائرة الثقافية الفرنسية انتشار ما يسمى بـ L'Imagologie ، باعتبارها خطة عمل تقارب الصور الأدبية معرفيا، باحثة فيها عما يزكي المقولات العرقية والإناسية والثقافية والإجتماعية. والحقيقة أن هذه الخطة، التي ترجمها بعضهم بـ«الصورلوجيا»، تغري الباحث المختص بعنايتها الفائقة بصورة الآخر، وتضع بين يديه كمّا من النتائج المعرفية التي قد تسعفه في صياغة الإشكال مثاليا.

في هذا السياق الذي يتداخل فيه ما هو علمي بما هو أدبي ، اهتم «دانييل - هنري پاجو D.H. Pageaux» بصورة الآخر من وجهة نظر ثقافية إيديولوجية، لأن الكتابة عن الآخر تعني انفتاحنا على ميدان المقارنة الفسيح، أي L'Imagologie التي نعاين فيها امتزاج النظام الأدبي بالبعد الأنثروپولوجي (25).

إن مفهوم الصورة الأكثر إبهاما، يستدعي لدى «پاجو» تحديدا علميا يمكن صياغته كالتالي : إن كل صورة، مهما كانت صغيرة تصدرعن وعي، من «أنا» ذي علاقة بـ«الآخر»، عن «الهنا» في علاقته بـ«الهناك». فالصورة إذن هي حاصل انزياح دال بين واقع ثقافتين. وهي أيضا تمثّل واقع ثقافي أجنبي يكشف ويترجم من خلاله الفرد أو الجماعة التي صاغته أو تقاسمته أو روجته، عن الفضاء الإيديولوجي الذي تتموضع داخله (26).

غير أن ارتباط الصورة بالواقع لا يعني كل شيء، كما لايدل على ضابط حاسم لمعرفة ماهيتها. لذلك يتساءل «پاجو» ، انطلاقا من أي معطى موضوعي يمكن محاكمة «أمانة» الصورة في نقل الواقع؟. الحقيقة أن دراسة هذه الصورة يجب أن يكون ارتباطها بالواقعية والواقع أقل من خضوعها لنموذج موجود قبليا (في الثقافة المعاينة وليس في الثقافة المعايَنة)، والذي ينبغي معرفة أسسه ومكوناته وطريقة اشتغاله ووظيفته الإجتماعية (27).

لذلك يرى «پاجو» إمكانية أخرى لدراسة الصورة بعيدا عن الإرتباط فقط بمبادىء النقل الأدبي للصورة (كأن هذا المستوى من الدراسة يمكن أن يقتصر على النصوص المسماة نصوصا أدبية !)، وتتمثل تلك الإمكانية في التصدي، عاجلا أو آجلا لدراسة خطوط القوة المتحكمة في

ثقافة ما، وفي الأنظمة التي يمكن أن تتأسس عليها ميكانيزمات التصور، يعني الميكانيزمات الإيديولوجية. فدراسة الكيفية التي تكتب بها مختلف صور الأجنبي تعني الدراسة التحديدية للأسس الإيديولوجية وميكانيزماتها التي تتركب منها بديهيات الغيرية Axiomatique d'altérité (28).

وتثبت كل هذه التصورات أن فهم «صورة الآخر» يجب أن يمر عبر الإدراك العميق للواقعة الثقافية عند كل من المعاين والمعاين، والسمت الإيديولوجي الذي يربط بينهما. بذلك يكشف «باجو» عن نموذج بديل ومتمم، في آن واحد، للمشروع الذي ننسج خيوطه في هذا البحث، فوعي الباحث بالصورة الثقافية عند كل من الطرفين المعنيين، من شأنه أن يغني المستوى الدلالي للصورة الأدبية، ويسهم في تجلية جانب من وظائفها التكوينية، بما فيها من توازن أو اختلال أو تعارض أو تطابق، ولكنه مع ذلك، لن يكون وعيا حاسما في حل معضلة التشكيل الجمالي لصورة الآخر.

واهتم «سعيد علوش» بتقييم الدراسات المنجزة من قبل الباحثين العرب عن «صورة الآخر» التي أدرجها ضمن ما أسماه بالصورلوجيا المقابلة للمصطلح الفرنسي Imagologie. ويهمنا أن نستعرض ونناقش آراء هذا الباحث المغربي في تعريف الصورلوجيا وحوافزها الوطنية، باحثين في كل ذلك عما يسعف في رفد أطروحتنا الجمالية عن صورة الآخر وتركيبها.

يعرف «علوش» الصورلوجيا بأنها :

1 - اصطلاح ظهر في الأدب المقارن، يشير إلى دراسة صورة شعب عند آخر، باعتبارها صورة خاطئة.

2 - حقل لدراسة تكوّن الصور الخاطئة، في شهادات أدب الرحلات كما عالجها «ج.م.كاريه» و«أنورلوقا».

3 - تعتمد على مفاهيم الدرس السيكولوجي/ السوسيولوجي/ الإثنولوجي/ وهي بذلك عبارة عن تداخل دروس العلوم الإنسانية بالأدبية (29).

ومن البين أن الطبيعة العلمية التي تكاد تهيمن على هذه التعريفات، لابد أن تحفز المرء ليتساءل : هل الصورلوجيا هي حقا من صميم الأدب المقارن؟ وهل الأصل فيها هو الأدبية أم أن هذه تابعة للغايات العلمية؟.

الواقع أن اللاحقة Logie التي تضاف إليها لفظة «الصور» العربية تكشف بجلاء عن الطابع العلمي للمصطلح. كما أن التعريفات الثلاثة التي يستخلصها الباحث للصورلوجيا تبرز كلها العناصر العلمية في الدراسات التي هي من هذا القبيل (دراسة الصور الخاطئة - الاعتماد على السيكولوجيا والسوسيولوجيا والإثنوغرافيا - تداخل العلوم الإنسانية بالأدبية.) وإذا كانت الصورلوجيا بهذا المعنى تستمد مشروعيتها من فرع الأدب المقارن باعتبارها تركيبا للمعطيات والحقائق الموضوعية من أجل إنجاز وظيفة التصحيح المباشر للصور الخاطئة، فمن المنطقي أن يكون هذا المفهوم السائد مغايرا للصورة التي نود استخلاصها في هذا البحث نظريا وتطبيقياً، تلك الصورة التي تكتسي كينونة جمالية مستمدة، قبل كل شيء من السياق النصي وقوانين الجنس الأدبي ومقتضيات التلقي وتمارس التصحيح من حيث هي نسق في تلك الكينونة. ولعل هذا البديل الجمالي الغائب هو الذي يشير إليه «علوش» في تلميحه لعيب الصورلوجيا : «إن قراءة

الأعمال الأدبية، من المنظور العام/ العالمي والمقارن، أخذت تطرح نفسها بإلحاح على جل الباحثين لأن مبدأ الصورلوجية «-أي صورة الواحد عن الآخر في شعب ما - أصبح يسيء إلى قراءة الأعمال، أكثر مما عليه بأن يخدمها فاسحا المجال لمنظور إنساني، يجد لذته في التطور والتحول»(30).

نشط هذا الفرع من الأدب المقارن، بسلبياته وإيجابياته نشاطا ملحوظا في العالم العربي. وقد أرجع «علوش» ذلك إلى مجموعة من الأسباب ، من ذلك أن الظاهرة الإستعمارية، على الرغم من جانبها السلبي، قد جمعت حولها دراسات أدبية وسوسيولوجية وصورلوجيا جديرة بتتبعها من زاوية علاقة الأنا (المستعمَر) بالآخر (المستعمِر) (31). كما أنه من الأكيد لديه أن كتب الرحلات العربية قد هيأت بوعي أو عن لا وعي ولادة الصورلوجيا التي كانت مصاحبة لانبثاق الوعي الوطني الذي أخذ في تأويل معنى الآخر(الأجنبي) بطريقة مغرقة في الأسطورية، بحكم أن الاصطدام الحاد بالغرب قد خلخل رؤية العرب إلى الأشياء والكون والإنسان (32).

ولم تكن الأعمال الأولى في هذا الميدان تملك طابعا ثابتا، إذ كانت تهيمن إيديولوجية الدفاع الذاتي على المقارنين باستثناء «محمد غنيمي هلال» و«عبد المنعم شحاتة» اللذين حاولا الترويج للإرهاصات الأولى، وتطبيق المقاربات المنهجية لـ«غويار» و«روبول» و«بيشوا» (33). ثم جاءت مرحلة الجامعيين الذين قدموا أبحاثا متخصصة في مجال الصورلوجيا وفق إيديولوجية وطنية إسلامية، مع تركيز على القرن التاسع عشر، وهو تركيز يحمل أكثر من دلالة، لأن نفس الفترة عرفت ازدهارالدراسات السوسيولوجية حول «صورة المستعمر» (34).

إن هذه الحقائق تؤكد ارتباط مبحث الصورة لدى المقارنين العرب بكل من الحافزالوطني والغاية العلمية حتى على المستوى الجامعي حيث يصعب الظفر بنتائج مؤسسة على قيم جمالية أو ضوابط إنشائية لصورة الآخر. وبديهي أن ما هو وطني لا يناقض بالضرورة ما هو جمالي، بدليل أن الهزات السياسية والفترات الفاصلة لا تمنع بتاتا من بلورة اتجاهات نقدية قادرة على معاينة الشروط الفنية ضمن ما هو تاريخي أو سياسي محض. لكل ذلك نرى أن الباب لا يزال مشرعا في وجه الدراسات الجامعية العربية لكي تسد الثغرة، وتحقق الغايتين الوطنية والجمالية من خلال التمعن الدقيق في الأدب ذاته، وتصحيح الصورة المشوهة انطلاقا من بنيات الإبداع. وبذلك تستطيع الصورلوجيا حقا رفد مبحث «صورة الآخر» بالإضافات المنهجية الحاسمة.

* * *

إذا كانت التصورات المنهجية السالفة قد زودتنا، في حدود ضيقة، ببعض المفاهيم النظرية التي من شأنها مساعدتنا في إثراء خطة الإنشائية لمقاربة صورة الآخر ، فهل تستطيع التطبيقات التحليلية الإسهام بنصيبها في هذا المضمار، وتسعف بنتائج عملية لتركيب مقولات هذا البحث حسب التصور الذي نرومه؟. قبل الإجابة عن هذا السؤال نود مناقشة محاولتين تحليليتين، الأولى لباحث مغربي، والثانية لباحث مصري.

ففي كتاب «صورة المغرب في الأدب الفرنسي» اهتم «عبد الجليل الحجمري» بإشكال تصوير الآخر في أجناس أدبية مختلفة، خاصة الرحلة والرواية، مدرجا بحثه، عن وعي، ضمن نطاق الأدب المقارن الذي انفتح على آفاق مهمة وحصل على أدوات فعالة عندما جدد مطالبه وابتعد عن السبل المطروقة ، وتتجسد تلك الآفاق في الوظيفة التي يقوم بها الناقد لتطهير وعي شعب ما من المعتقدات والتصورات الخاطئة التي يكونها عن شعب آخر، والكشف عن الأدب الذي يندد

بالأساطير والصور، وإعادة طرح الأحكام المسبقة والنمطية على بساط البحث (35).

يعترف «الحجمري» أنه لم يُنجز بعد (1973) أي منهج علمي في هذا الفرع من الأدب المقارن، وكل ما هناك هو فرق بحث تطور وسائلها في سبيل تقديم تعريفات مرضية للأسطورة والصورة والنمط الإثني Ethnotype، وهي مفاهيم جديدة تصاغ لإعطاء هذا العلم دعامة صلبة (36).

ويعتبر «الحجمري» مبحث صورة الآخر -أو مايسمى في اللغة الفرنسية بـ Imagologie- فرعا من الأدب المقارن. ومنذ البدء يوجه الدراسة نحو أفق خارجي، مبتعدا عن إثارة الإشكالات التي قد تثيرها النصوص في ذاتها، ليرصد الخطر المتربص بهذا النوع من الدراسة، المتمثل في انغلاقه ضمن نطاق ضيق، وامتناعه عن مواجهة القضية الأساس الكامنة في التقاء الحضارات والثقافات حيث إن جل الأبحاث المنجزة في هذا الصدد تهتم بالصورالصادرة عن جماعات تتحرك في نفس الدائرة الثقافية (إنجلترا، الولايات المتحدة، الغرب عموما...) مع إهمال الفضاء الواسع الذي يحتله العالم الثالث (37).

فالحافز إذن وطني تصحيحي، لذلك كان الهاجس الكبير الذي أرق «الحجمري» ذا صلة بتحديد المسافة التي تفصل الصورة عن الواقع. فقد لاحظ أن الصورة التي كان يود دراستها ضمن تكونها التاريخي واستمرارها الراهن، تمتنع المصادر الفرنسية الإستعمارية عن تحقيقها، لذلك اضطر إلى الإستعانة ببعض نصوص الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية لقياس المسافة الفاصلة. إذ من شأن هذه الصورة الذاتية Auto-image أ ن تكون بمثابة جواب مبطل للأسطورة الإستعمارية عن المغرب Démythificatrice وصدمة عنيفة للصورة الفرنسية الفاسدة (38).

وعلى الرغم من إيمانه بـ«علمية» هذا الفرع من الأدب المقارن ، يرفض «الحجمري» الإعتماد على الخلاصات العلمية لمحو المسافة القائمة بين الصورة الإستعمارية والواقع المغربي. فعمله في هذا المقام ليس عمل عالم الإجتماع أو المؤرخ، بقدر ما يرتبط بالمؤلفات الأدبية من روايات وحكايات ورحلات منجزة في كتب فردية، ليظهر صورها الخاطئة ويندد بها (39).

غير أن هذا الحدب الأدبي، الذي لايكاد يهتم بالصحافة، لا يعتني بالصورة من حيث هي صورة، بل بتلك التي يود أن يراها المحلل، أو التي يود أن يكون عليها شعبه. وهاتان الغايتان القومية والعاطفية تعدان من أرسخ ثوابت المقارنة لديه.

ومع كل ذلك لا يرفض «الحجمري» قطعا المساعدة التي يمكن أن تقدمها العلوم الإنسانية في هذا المجال، إذ من الضروري جدا في بحث متعدد الإختصاص، تقديم خلفية للصورة بواسطة أبحاث تاريخية وسوسيولوجية وإثنولوجية و إثنوبسيكولوجية، وهو أمل علمي يرجو«الحجمري» أن يتحقق مستقبلا (40).

بعد أن ينكر هذا الباحث المغربي استلهام منهجي علم الإجتماع والتاريخ ، ينصرف إلى مباشرة موضوعه دونما تحديد حاسم للمنهج الذي سيطبقه في تحليل الروايات، ويعلن بتواضع أن محاولته لدراسة صورة المغرب في الأدب الفرنسي إنما تصبو إلى إضافة مساهمة في إحصاء الأساطير والأحكام المسبقة التي من شأنها أن تبعد «المفهوم الإنساني» عن تحقيق رؤية حقيقية للإنسان. وقد أفضت هذه الخطوة إلى نتيجة موضوعية تثبت أن المؤلفات الإستعمارية المكتوبة

بالفرنسية عن المغرب لم تفعل شيئا آخر غير إبرازها للعيان صورة سرية وأسطورة مركبة من مختلف العناصر ذات الصلة بأدب الشرق وبالحضارة الموريسكية وإفريقيا. أي أن صورة احتقارالعرب التي تقوت بواسطة المد الإستعماري، كانت تتبلور منذ قرون في اللاوعي الجماعي الفرنسي (41).

يوظف «الحجمري» مصطلحي الأسطورة والصورة بدلالتين متباينتين، ويبرز سياق الدراسة تمايزا بينهما، وإن كانا يبدوان للوهلة الأولى كأنهما يصبان في مجرى واحد؛ فبالنسبة إلى المغرب، ينتقي له الباحث لفظة الصورة بدل الأسطورة لأن هذه الأخيرة محملة بمضامين عاطفية تقتضي الإحتفاظ بها لجموع الشرق الإسلامي الواسع والمخيف، ولحضارته المواجهة دينيا للحضارة الأوروبية. تلك الحضارة الشرقية التي أثارت دائما الحقد والحماس دون أن تثير أبدا اللامبالاة»(42).

ونرى أنه يصعب على الناقد الأدبي أن يخص منطقة جغرافية أو حضارية بوسيلة تعبيرية، بينما يسحب على منطقة أخرى وسيلة مغايرة. فمهما كان الشرق مفعما بالسحر والأعاجيب؛ لا يجب أن يحتكر الصيغة الأسطورية، بينما يحرم منها المغرب، اللهم إلا إذا كان المقصود هو الوصول إلى نتائج لا صلة لها بالنقد الأدبي الذي يسوي في تطبيقاته بين الوسائل والإجراءات المتباينة ويستقصي في كل شيء وفي كل وقت معطيات الصورة أو الأسطورة.

عندما يستقر قرار«الحجمري» على تخصيص المغرب بـ«الصورة»، يكون قد صنفها ضمنيا وفق منطق موضوعي، ومهد السبيل ليواكب فيها ومن خلالها حقائق الواقع ومعلوماته. وبالفعل، فقد أبرزت تطبيقاته العناية الواضحة بجانبي الصورة الموضوعي والفكري دون جانبها الجمالي. مثلا في تحليله لرواية «فرانسوا بونجان F. Bonjean»، «اعترافات فتاة الليل» يرفض ظاهريا النظرة الإثنية للإنسان المغربي، ولكنه يزكيها، من حيث لا يدري عند عزوفه عن استشراف المسحة الشكلية للشخصية المغربية ومستواها التركيبي في نص أدبي غير إثني. إنه يبحث عن سمات «الشخص» في الرواية بدل سمات «الشخصية» الروائية، لذلك فإن ما يظهره التحليل هو «امرأة» مغربية بسلبياتها وإيجابياتها وقيمها، وليس الشخصية التخييلية المذعنة لقوانين الصنعة وسلطة الإبداع السردي.

تبعا لذلك يمكن القول إن مهمة «الحجمري» قد اتجهت إلى تحويل المكونات الروائية إلى «موضوعات» قابلة للنقاش والتصحيح. والحقيقة أن اختزال إشكال الصورة في «الموضوع» يعفي من تجشم مشقة البحث عن خطة عمل قادرة على استخلاص الصورة من بين مجموع المكونات النصية، ويفتح الطريق لإجراء مغاير. ولذلك تكاد تنعدم في تحليل «الحجمري» مقاربات الصور الجزئية، أو الصورة في فضائها الروائي. بل إن الصورة الكلية للنص الواحد تغيب أو تذوب في صور مؤلفات وروايات أخرى، ليظل الباحث، في نهاية المطاف، في صراع مع «فكرة واحدة» صاغتها الكتابات الإستعمارية، لافرق فيها بين نص روائي وآخر إثني. ومثل هذا الإستنتاج لا يتناقض بتاتا مع الغاية التي كان ينشدها الباحث نفسه منذ البداية؛ أي القيام بوظيفة تصحيحية للصورة الفرنسية الخاطئة عن المغرب.

إذا كان «الحجمري» قد خص المغرب ببحث من خلال الصورة؛ فإن «عبد المنعم محمد شحاته» عاين صورة الشرق من وجهة نظر أسطورية. وبيان ذلك أنه في أطروحته حول «صورة

بالأجزاء الأسطورية داخل نفس القصة. ثم مقارنته فيما بعد ببنيات أسطورية أخرى مغلقة. في قصص أخرى، بحيث تصبح القراءة المقارنة لهذه الأخبارالأسطورية مفيدة لنا (44).

وفي مقال له عن «صورة مصر بين الأسطورة والواقع في الرواية الفرنسية في الربع الأول من القرن العشرين» (45) أكد «عبد المنعم شحاته» نفس المنظور السابق وفسّحه عندما صرح بأنه سيخضع الروايات الفرنسية المكتوبة عن مصر لدراسة نقدية شاملة تجمع بين التحليل الأدبي والإجتماعي والأسطوري، أي أنه سيقيم بناءا تحليليا لتلك الروايات، عميق الجدلية، حيث الأبنية والمعاني الأدبية تتداخل في علاقات معبرة مع الأبنية الإجتماعية والتاريخية والأسطورية، معتمدا في ذلك على مساعدة علم الأساطيرالمقارن، وعلى التطبيق الوظيفي كما ورد عند «بروب Propp»، ويقول في هذا المقام: «لقد أقنعنا فحص النهج الذي اتبعه فلاديمير بروب، كي يستخلص الصفات الخاصة بالقصة الروسية، بصواب مشروعنا لترتيب عوالم رواياتنا، المؤسس على صفات بنيوية خاصة». ثم يحدد غاية هذا المنظور المنهجي بقوله: «إن القراءة المقارنة للرسائل الأسطورية التي تحويها هذه الروايات ستكون ذات فائدة كبيرة؛ لأنها ستساعدنا على تعرف المبادئ المنظمة للعالم الأسطوري لتلك الروايات... إن المقارنة تسعى للوصول إلى البناء الواحد المشترك للرسالة الأسطورية التي تحويها كل رواية، وتحديد علاقتها بالرسائل الأخرى في روايات أخرى، فتصل إلى زيادة معرفتنا بالرسالة والأبنية الأسطورية الملازمة لها في آن واحد» (46).

ذلك هو المهاد النظري المتباين الألوان الذي وطأ به «شحاته» لفحص صورة مصر. أما التحليل فيبرز بعض الملامح الأسطورية للصورة؛ حيث إن الروائيين الفرنسيين المعنيين حاولوا الوصول إلى النبع المضيء الذي يمكنهم من تعميق المجال المغناطيسي الذي تشع الأسطورة في أنحائه. فقد استطاعت أسطورة مصر أن تجذب هؤلاء الروائيين نحو تمثل رمزي للواقع؛ نحو حرية شاملة بالنسبة إلى المكان، وإدراك جيد للزمان. ولقد أثار حلمهم بالإنسان المصري القديم الفائق السامي صورا أسطورية في خيالهم ولا وعيهم وصورا تحمل سمات ملحمية تميز بطريقة قاطعة كل حلم بطولي. وبذلك جلى الروائيون أسطورة مصر عن طريق كثير من الشخصيات الأسطورية فوق الإنسانية (47).

لقد صدر«شحاته» إذن، في التطبيق، عن فهم للأسطورة من حيث هي خيال حر، وتجاوز للحقيقة، وانطلاق بطولي، وقوة ساحرة متناقضة؛ أي من حيث هي دلالة مضمونية لا تستوجب تلاحما كليا مع الشكل ولا تذعن لمقتضيات الجنس الروائي وشروطه التكوينية. بذلك انحسرت لديه إمكانية الاستفادة من خطة عمل «بروب» المقترحة في أصلها لتحليل الحكايات العجيبة الروسية، وليس لمطاردة السيمة الأسطورية في جنس أدبي مغاير هو الرواية. تبعا لذلك، يحق للمرء أن يتساءل: أين هي الوحدات التي تنبني عليها أسطورة الآخر؟ ماهي وظائفها المعيارية في الروايات المحللة؟ ماهي ضوابطها، وكم هو عددها؟

أما الصورة الروائية في حد ذاتها فإنها لم تلق اهتماما من هذا الباحث. إذ على الرغم من أن المادة العلم التي شغلها في بحثه هي الخيال المتواري المجرد؛ فإن التضمون الخارق للأسطورة لم يستثمر في بلورة «صورة الآخر» فنيا، وفي ضبط مكوناتها طبقا للمعايير الجمالية للتصوير. صحيح أنه كان يستند أحيانا على مرتكزات التضاد والوصف والتحليل النفسي والمقارنة، ولكنه لم يكن، في كل ذلك ينى عن مطاردة الأسطورة من حيث هي مضمون وليست سمة جمالية في الصورة.

ومع ذلك يجب الإعتراف بأن مقال «عبد المنعم شحاته» لم يقصد أساسا لاستخلاص نسيج «صورة الآخر» الفني، كما أنه لم يزمع على تصحيح صورة مصر من خلال قرع الحجة بالحجة، أو بواسطة ركام معرفي مضاد، بل بالإعتماد على «وصف» الفضاء الأسطوري وصفا مسهبا تتخلله بين الحين والحين إشارة تقنية.

إن ما يفرق بين مشروعي «الحجمري» و«شحاته» هو اعتراف الباحث المصري بجمعه بين مناهج متباينة المشارب، واعتباره الأسطورة -في وقت واحد- منهجا وخاصية مضمونية في الصورة، واعتماده في التحليل على بعض عناصر السرد الروائي، بينما تردد «الحجمري» بشأن الإنفتاح على مناهج العلوم الإنسانية، وميز بين الأسطورة والصورة . واعتبر«الفكرة» هي البوصلة الهادية في التطبيق.

وإذا شئنا الإجابة عن السؤال الذي افتتحنا به هذه الفقرة، أمكننا القول إن هاتين المحاولتين التحليليتين رسختا لدينا القناعة بأن المقارن بإمكانه استلهام مرتكزات الحقول الأسطورية والإجتماعية والوطنية لتصحيح صورة الآخر، دونما خوف من تمييع صيغتها الأدبية، لكن على أساس مراعاة المقتضيات الجمالية بالدرجة الأولى، تلك المقتضيات التي لم تستوف عند كل من «الحجمري» و«شحاته».

* * *

بدون أن نبتعد عن عالم الصور الخاطئة وأساليب مواجهتها ، سنحاول الآن أن نطل على إشكال الصورة من خلال مبحث تاريخ الأفكار، ونتساءل عن الفائدة التي يمكن أن يحققها الناقد المقارن بانفتاحه على مشروع «إدوارد سعيد» الثقافي وهل من الممكن أن يغتني الحقل الأدبي لصورة الآخر ، من خلال استشراف بعض مرتكزات ذلك المشروع؟. إننا نعتقد أن كتاب «الإستشراق» يتيح للمقارن فرصة ثمينة لصياغة رؤية فكرية متماسكة، والتزود بمفاهيم منهجية صالحة لسبر أغوار «الصورة»، من خلال الكشف عن مكوناتها الثقافية. وعلى الرغم من أن الغاية الجمالية غير واردة بوضوح كلي في مشروع «إ. سعيد» ، فإن مبحث «صورة الآخر» بإمكانه تعميق دائرة رؤيته الفكرية و خلفياتها عن طريق استلهام مجموعة من العلامات المنهجية التي يتأسس عليها ذلك المشروع :

1 - ينطلق «إ.سعيد» في مراقبة الإشكال من النص المفرد، مخالفا في ذلك «ميشيل فوكو M. Foucault» الذي يومن بأن النص السردي المفرد ليست له إلا أهمية ضئيلة. لذلك يقول «إ.سعيد» : «إن تحليلي يستخدم قراءات نصية دقيقة هدفها أن تجلو الجدلية القائمة بين النص والكاتب المفرد وبين التشكيل الجمعي المعقد المتشابك الذي يمثل عمله إسهاما فيه» (48).

ونتيجة للملاحظة السابقة تبرز الأهمية القصوى للتفاصيل في كل وظيفة تحليلية : فباعتباري باحثا-يقول «إ. سعيد»- ما يعنيني ليس الحقيقة السياسية الإجمالية، بل التفاصيل. وما يهمني في كتابات «وليم لين W. Lane» أو «فلوبير Flaubert» أو«رينان Renan» ليس الحقيقة التي لا مراء فيها (بالنسبة إليهم) من كون الغربيين أسمى من الشرقيين، بل الدليل المحكم والمعدل بعمق لعملهم التفصيلي. (49).

وفي القسم التطبيقي من هذا البحث سنصدر بدورنا عن مقاربات جزئية، معتمدين «النص الوحيد» لاستشراف صوره الخاصة به نظرا لإيماننا بأن الصورة غير قابلة للتشطير أو التقسيم.

كما نرى أن العناية بالتفاصيل في النص المفرد من شأنها أن تسمح بضبط مكونات صورة الآخر بتوأدة عند كل كاتب وفي كل عمل إبداعي. وإذا كان «إ. سعيد» لا يربط بالضرورة بين القيمة الفنية والبحث عن الدليل الذي يوجد في العمق تفاصيل العمل الإستشراقي، فإن من اللازم على الناقد عدم الوقوع في الفخ لكي لا تستدرجه التفاصيل والمعلومات الخارجية بعيدا عن تقصي تلك القيمة.

2 - يملي النص الإستشراقي على الباحث ضرورة التحليل الخارجي نظرا لأن القصد هنا يتجه نحو الكشف عن السلطة المتحكمة في نظرة الغرب إلى الشرق. واهتمام الباحث بهذه السلطة لا يقتضي تحليلا لما هو خفي في ذلك النص، بل بالحرى تحليلا لسطح النص، لخارجيته بالنسبة إلى ما يصفه. والواقع أن الإستشراق قائم على مقدمة أساسية هي «الخارجية»، أي على حقيقة أن المستشرق، شاعرا أو كاتبا، يجعل الشرق يتحدث، ويصف الشرق ويبرز أسراره ومبهماته في صيغة واضحة للغرب ومن أجله. إن المستشرق قائم خارج الشرق وجوديا وأخلاقيا (50).

ومن البين أن اقتراح «الخارجية» في هذا المقام إنما يساير جوهر التعبير الإستشراقي ووظيفته الثقافية. لذلك نرى أن على الناقد المقارن تجاوز هذه الخارجية بالإعتماد على تحليل ما هو خفي، أو بصيغة أدق بالإنطلاق من البنية النصية. وحينذاك قد يكون أوْ لا يكون هناك تطابق بين نتائجه وتلك التي قد يتوصل إليها العالم ومؤرخ الفكر في مطاردته لـخارجية النصوص.

3 - العناية بالأنماط. فقد درس مرارا التاريخ الدقيق للنمط كما يتمثل في أعمال مفكري أوائل القرن العشرين، مثل«فيبر Weber»، و«دوركهايم Durkheim»، و«لوكاش»، و«مانهايم Mannheim»، وعلماء المعرفة الآخرين (51).

ولكل نمط في التاريخ الطبيعي، وعلم الإنسان، والتعميم الثقافي شخصية خاصة تمنح المراقب تحديدا للنمط، كما تمنحه، حسب عبارة فوكو «اشتقاقا مضبوطا». وتنتمي هذه الأنماط والشخصيات إلى نظام، وإلى شبكة من التعميمات المترابطة. وهكذا «فإن كل تحديد (للنمط) ينبغي أن يتم عن طريق علاقة معينة بكل التحديدات الأخرى. فأن نعرف ما يختص بشكل سليم بأحد الأفراد هو أن يكون أمامنا تصنيف جميع (الأفراد) أو إمكانية مثل هذا التصنيف» (52).

ومن الواضح أن الدراسات السردية تستغل طاقة التنميط على نطاق واسع في مقاربة صور الشخصيات الروائية على وجه الخصوص، وترابطها مع المكونات السردية الأخرى. ومع ذلك فنحن على وعي بالبون الشاسع القائم بين النمط الذي يفرزه التصوير الروائي وذاك الذي يتبلور في أحضان علوم الإنسان.

4 - إبراز أهمية امتزاج المعطيات المعرفية (التاريخ والجغرافيا) بالأسلوب التخييلي. إذ «ما من شك في أن الجغرافيا والتاريخ التخييليين يساعدان العقل على أن يزيد إحساسه بذاته حدة وتوترا عن طريق تحديد المسافة والفرق بين ما هو لصيق به وما هو قصي عنه» (53).

والملاحظ أن رواية الحماية، أو الرواية الإستعمارية عموما لا تني عن الإستنجاد بالخلاصات المعرفية لتسويغ خطابها. لذلك لا محيص للناقد المقارن عن ضبط العلاقة الدقيقة التي تتداخل فيها وفرة المعلومات بالشبكة التخييلية في النص الروائي، لكن على أساس أن لا ينظر إلى تلك المعلومات إلا من خلال دورها الوظيفي في البناء العام.

هوامش الفصل الثاني

(1) La Grande-Bretagne devant l'opinion Française au XVIIe siècle.

(2) Les Ecrivains Français et le Mirage allemand, 1800-1940.

(3) مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1987، ص 316-317، سلسلة عالم المعرفة (110).

(4) La littérature comparée, Paris.

(5) L'image de la Grande-Bretagne dans le roman français de 1914 à 1940 .

(6) مرجع سابق، ص 317.

(7) ترجمة محمد غلاب، لجنة البيان العربي، القاهرة 1956، ص 170، سلسلة الألف كتاب (44).

(8) ص 175.

(9) عبد الحكيم حسان «الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي» فصول، م 3، ع 3، 1983، ص 12.

(10) الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، القاهرة [1970]، ص 419.

(11) المرجع نفسه، ص 420-421.

(12) المرجع نفسه، ص 101

(13) المرجع نفسه، ص 421-422.

(14) المرجع نفسه، ص 428.

(15) المرجع نفسه، ص 427.

(16) الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1972، ص 61.

(17) «إشكالية الأدب المقارن»، فصول، م 3، ع 3، أبريل-مايو-يونيو 1983، ص 73.

(18) نفسه، ص 75.

(19) Qu'est ce que la littérature comparée ? Armand Colin, Paris 1983, Coll. U.

(20) Idem, P. 64.

(21) Idem,

(22) Idem, P. 65.

(23) Idem, P. 65.

(24) Idem, P. 64-65.

(25) D.H. Pageaux, "Le comparatiste : Homo Viator", In Néo-Helicon, (12/1), 1985; P. 207.

(26) Pageaux "Une perspective d'études en littérature comparée: L'imagerie culturelle" Synthesis, Bucarest, 1981, P.P. 170-171.

(27) Idem, P. 171.

(28) Idem, P. 172.

(29) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني + سوشبريس، الدار البيضاء 1985، ص 137.

(30) مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت+ سوشبريس، الدار البيضاء، 1987، ص 80.

(31) نفسه، ص 430.

(32) نفسه، ص 480.
(33) نفسه، ص 480.
(34) نفسه، ص 490.

(35) Abdeljlil Lahjomri; L'Image du Maroc dans la littérature Française, SNED, Alger, 1973, P.9.
(36) Idem, P.9
(37) Idem, P. 10.
(38) Idem, P.P. 22-24.
(39) Idem, P.P. 26-27.
(40) Idem, P. 16.
(41) Idem, P. 12.
(42) Idem, P. 17.
(43) L'Image de l'Egypte dans le roman français et anglais au XIX siècle, Paris, Sorbonne, 1973.

(44) نقلا عن سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، ص 492
(45) فصول، م 3، ع 3، 1983.
(46) ص، 186.
(47) المرجع نفسه، ص 187.
(48) الإستشراق، ترجمة كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط 2، 1984، ص 56.
(49) نفسه، ص 49.
(50) نفسه، ص 54.
(51) نفسه، ص 263.
(52) نفسه، ص 142.
(53) نفسه، ص 85.
(54) نفسه، ص 53.
(55) نفسه ، ص 124-125.
(56) نفسه، ص 71.
(57) نفسه، ص 55.
(58) نفسه، ص 99.
(59) نفسه، ص 92.
(60) نفسه، ص 54.
(61) نفسه، ص 274.
(62) نفسه، ص 54.
(63) نفسه، ص 96.
(64) نفسه، ص 218.
(65) نفسه، ص 53.
(66) نفسه، ص 53.
(67) نفسه، ص 318.
(68) نفسه، ص 310.
(69) نفسه، ص 54.
(70) نفسه، ص 125-127.
(71) أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1987، ص 66.
(72) المرجع نفسه، ص 75.

(73) Qu'est ce que la littérature comparée ? P. 148.

(74) Idem, P. 136.

(75) Idem, P. 138.

(76) Idem.

(77) Idem, P.P. 138-139.

(*) أديلشي دراما تاريخية في خمسة فصول، نشرها الكاتب الإيطالي أليساندرو مانزوني Alessandro Manzoni (1785-1873) سنة 1822.

أمير هومبورغ تراجيديا شعرية في خمسة فصول من تأليف الكاتب الألماني هنريش فون كليست Heinrich von Kleist (1777-1811).

(78) عند ابن منظور، قارن الشيء الشيء مقارنة وقرانا : اقترن به وصاحبه. واقترن الشيء بغيره وقارنته قرانا : صاحبته .لسان العرب، جـ 5 ، ص 3611.

[redacted]

[redacted]

لا أستطيع أن أتحمل أكثر هذه الروح (140)».

ولعل الصورة التي أنهى بها «غالدوس» الرواية هي التتويج الشاعري لجموع الصور التي جعلت من «خوان» رسول السلام. ويبدو أنه لم يشأ أن يغفر «لألاركون» تقاعسه في الجهر عاليا بالسلام من حيث هو قيمة بديلة. لذلك خاطبه في مساجلة متقطعة :

«لا تنظر إلي في سخرية فسأثبت لك أن إحدى وريقات الغار التي ظفرتم بها، هي من نصيبي... إن تطوان، الحمامة البيضاء هي لنا وإذا كنتم قد حققتم بالحديد والبارود غزوا حربيا عظيما، فقد حققت أنا، لكن ببارود مغاير، غزوة السلام. فأيهما سيدوم أكثر...؟(141)».

ولن تخفى على أحد النبرة الساخرة التي تدمغ هذه الصورة. والحقيقة أن السيمة الساخرة هي من مستلزمات التصوير في هذه الرواية، وهي إجراء حاسم اعتمده «غالدوس» لقراءة «ألاركون» ومحاورته ودحض أطروحته الإستعمارية، وإحباط بعدها الأسطوري «Desmitificación» (142) كما يقول «غويتيسولو». بذلك استدعت صورة المغاربة في «العيطة» صورهم في «اليوميات»، وأضفت عليها نوعا من الشفافية والثراء سيكون من العسير الظفر بهما في روايات الحماية كما سنرى.

ولم يتخذ التصوير في «العيطة» سمتا ترجع فيه مجموع الشخصيات صوتا واحدا منفردا كما كان الشأن في «اليوميات». وخضوع «خوان» لرؤيا السلام المتحكمة في قسم كبير من السرد، متع الراوي بقدرة على فرز الأصوات وتوزيع الأدوار، وإغناء الصور بالألوان المتمايزة. وضمن هذه التعددية تموضعت شخصية «الناصري» بزيفها الذي أملته ظروف المعيشة ومستلزمات الكتابة التي كانت في حاجة ماسة إلى وسيط يجمع بين طرفي الصراع. وحتى العجلة التي رسمت بها هذه الشخصية لم تلغ وظيفة الزيف المقابل لقيم الحقيقة والحب والسلام التي سخر لها «خوان» حياته الجديدة.

كما تتميز شخصية «جوهر» اليهودية بالتقلب وعدم الوفاء، وإن كان المجال الفسيح الذي رصد لها في الرواية قد تم على حساب المرأة المغربية المسلمة التي لم تتح لها فرص البروز والتعبير عن الذات. والواقع أن الإختلال في «العيطة» يكمن أساسا في تراجع الشخصيات المغربية المسلمة في مقابل كثرة اليهود والإسبان. ولعل الشخصية المسلمة التي كانت تنتظر تطويرا ديناميا هي شخصية «الشريف الحاج محمد بن جاهر الزبدي الفاسي» الثري المولع بكتب التاريخ الذي كتب له «الناصري» المزيف وصفا مسهبا لدخول الإسبان إلى «تطوان» عبر مجموعة من الرسائل، بأسلوب يغالي في تمجيد المسلمين ويبرز خذلانهم إما بزندقة بعضهم أو ضعف إيمانهم بالله، وإما لتوفر الإسبان على أسلحة متطورة ودرايتهم بفنون الحرب المتقدمة، دون أن ينسى ترصيع رسائله بلعن الإسبان وحمد الله والإقتباس من القرآن والحديث.

بذلك لم يفلح «غالدوس» في التخلص نهائيا من عقدة «المورو» الذي وإن لن يرسم حيوانا، فهو على الأقل في مثل سذاجة «الزبدي» الذي انطلت عليه الأمور وأعوزته الحيلة لاكتشاف غاية «الناصري» اللئيمة.

غالدوس : كارلوس السادس في الرابطة.

من البين أن كثيرا من علامات التوازن الفني والتاريخي في «العيطة» يمكن تجسيدها فعليا

[redacted]

(44) Idem, II : 61.
(45) Idem, I : 223-224.
(46) Idem, I : 388.
(47) Idem, I : 112.
(48) Idem, I : 113.
(49) Idem, I : 136.
(50) Idem, II : 461.
(51) Idem, I : 153.

(*) قصة شعرية لأريسطو (1474-1533)

(52) Idem, I : 307.
(53) Idem, I : 217.
(54) Idem, I : 292.
(55) Idem, II : 363.
(56) Idem, I : 201.
(57) Idem, I : 218.
(58) Idem, II : 64.
(59) Idem, I : 146-147
(60) Idem, I : 148.
(61) Idem, I : 148.
(62) Idem, II : 234.
(63) Idem, II : 354.
(64) Idem, II : 44.
(65) Idem, II : 400.

(66) عبد العزيز الأهواني، «دون كيخوته»، تراث الإنسانية، المجلد 3 [د.ت] ص 88.

(67) Lazarillo de Tormes
(68) Historia de la vida del Buscón
(69) Anónimo, Lazarillo de Tormes, ed. Ibero-africano america, Madrid (s.a.); P.P. 99-100.
(70) Idem, P. 100.

(71) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 228
(72) حياة لثريودي تورمس، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي، المعهد الإسپاني العربي للثقافة، مدريد 1979. ص 20-25.

(73) Quevedo, El Buscón, Ed. Américo Castro, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, P. 16.
(74) Luce López-Baralt, Huellas del Islam, P. 39.
(75) El Buscón, P. 40
(76) Idem, P. 89.

(*) نسبة إلى مارتن لوثر (1483-1546) زعيم الإصلاح البروتستانتي.

(77) Idem, P. 44.
(78) Idem, P. 63.
(79) Idem, P. 87.
(80) Idem, P. 20.
(81) Idem, P. 32.
(82) Idem, P. 32.

(*) ولد في وادي آش Gaudix، قريبا من غرناطة لأسرة فقيرة، انفصل عنها في شبابه باحثا عن المجد الأدبي، تطوع في حرب إفريقيا التي جرح فيها وأحرز على وسام.
أديب عصامي وصحفي ونائب ومستشار وأكاديمي اشتهر بكتاباته الإخبارية Crónicas، ووصفه للعادات Costumbrista. من أعماله القصصية الروايتان القصيرتان :
(1883) El final de la Norma-
(1873) El sombrero de los tres picos -
والروايات الطويلة :
(1875) El escándalo -
(1880) El niño de la bola
(1881) El capitán Veneno -
(1882) La pródiga -

(**) بعد هزيمةإيسلي (1844) تقوت المطامع الإسپانية في الإستيلاء على أجزاء من المغرب وقد اهتبلت إسپانيا فرصة لذلك لما أن خرقت الهدنة المعقودة مع المغرب، ولفقت تهما ضد سكان قبيلة أنجرة على حدود سبتة، مما أدى إلى دخول المغرب الحرب واحتلال تطوان من لدن الإسپان لمدة زادت على السنتين. انظر تفاصيل هذه الحرب والموقف المغربي منها في كتابي :
- محمد داود، تاريخ تطوان، ج 4 (د.ت)، والجزء الخامس 1965، المطبعة المهدية، تطوان.
- أحمد بن خالد الناصري، كتاب الإستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، ج 9 دار الكتاب الدار البيضاء، 1956.

(83) Pedro Antonio de Alarcón, Diario de un testigo de la guerra de ´Africa, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 7a ed. T. II, 1917, P. 234.
(84) Idem, I : P. 26.
(85) (85)-(85) Idem, II : P. 161.
(86) Idem, II : P. 225
(87) Idem, II : P.P. 271-272.
(88) Tomás García Figueras, Miscelánea de estudios Africanos, Editora Marroqui, Larache, 1947, P. 26.
(89) Crónicas Sarracinas, P.P. 17-18.
(90) Diario de un testigo, II, P. 224.
(91) Idem, II, P. 282.
(92) Idem, II, P. 143.
(93) Idem, II, P. 143.
(94) Crónicas sarracinas, P. 19.
(95) Idem, P. 19.
(96) Diario de un testigo, I : P. 71.
(97) Idem, I : 82.
(98) Idem, I : 95.
(99) Idem, I : 155.
(100) Idem, I : 124.
(101) Idem, I : 129.
(102) Idem, I : 229.
(103) Idem, I : 244.
(104) Idem, I : 259.
(105) Idem, II : 22.
(106) Idem, I : P. 47.
(107) Idem, I : P. 61.

(137) Idem,
(138) Idem; P. 15
(139) Idem, P. 61
(140) Idem. p. 186
(141) Idem. p. 335
(142) Crónicas Sarracinas. p. 65
(143) Carlos VI en la Rápita, Madrid, 1905, Est, Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, EPISODIOS NACIONALES, Cuarta Serie

(*) تصور هذه الرواية نهاية الحرب الإفريقية (1860)، واندحار المغاربة وتسليمهم بالأمر الواقع، والإستعداد لتوقيع معاهدة السلام. كما تصور من ناحية ثانية جانبا من الحرب الأهلية الإسبانية المعروفة بالحرب الكارلية، واندحار أنصار كارلوس السادس أخي فرناندو السابع المطالب بحقه في العرش بدلا من ابنة أخيه إيزابيلا الثانية (1844-1868).

(144) Carlos VI en la Rápita, p. 48
(145) Idem, P. 57
(146) Idem, p. p. 51-52
(147) Idem, p. p. 85-86
(148) Idem, p. 84
(149) Idem, p. 190
(150) Idem, p. p. 48,50
(151) Idem, p 56,66,101...
(152) R. Ricard, "Structure et inspiration de "Carlos VI en la Rápita". in : Etudes Hispano-Africains, p. 169
(153) Idem, p.p. 41-42

(*) اسمه الحقيقي خوسي مونيوث يورينطي J. M. Llorente ولد بغرناطة، وتوفي بمدريد. زار كثيرا من البلاد العربية من بينها المغرب، ودرس في جامعتي الجزائر والقاهرة. كاتب لم يحظ بالعناية اللازمة. اتسمت رواياته بالحداثة وسمات الشبقية والتغريب والإستشراقية ووصف العادات. له كتاب Ambigua y Cruel (1912) وصفه بأنه رواية سورية. وكتاب Esmeralda de Oriente (1914) وصفه بأنه رواية مغربية. كتب عن المغرب سلسلة مقالات جمعها في كتبه :

- (1912) La agonia del Mogreb
- (1913) La Corte de Tetuán
- (1913) En el pais de los Cherifes
- (1913) En tierras de yebala

انظر في ذلك : E. de Nora, la novela española contemporánea, TI, Ed. Gredos, 2 ed. Madrid, 1979, P.P. 370-371, col. Biblioteca Románica Hispánica (41)

(154) Idem.
(155) Un héroe del Mogreb, Paris, (s.a.), Garnier Hnos
(156) La fiesta de la Sangre, Novela mogrebina, Madrid, Libreria de Pueyo, 1909.

(157) تروى أحداث هذه الرواية على لسان العربي القائد المغربي زوج قمر وخليلها. المتآمر مع صديقه حميدو ضد التوازني، باشا مدينة فاس زمن السلطان مولاي الحسن الأول (1873-1894). وبعد وفاة السلطان، نازع التوزاني مولاي عبد العزيز (1894-1908)، والتجأ إلى غرب المغرب. إلا أن المهدي وزير السلطان الجديد استدعاه ونجح في إرضائه.

غدر حميدو بأبناء التوزاني وقتلهم، كما قتل وعذب خلقا كثيرا، ثم خرج مع العربي على مولاي عبد العزيز. وبعد معركة دموية، قطع رأس التوزاني ومثل بجثته. وفي آخر الرواية قتل حميدو من قبل بعض أعدائه. فأقسم العربي على الإنتقام له.

(158) La fiesta de la Sangre, p.13

(159) Morena y tragica, 1908
(160) La fiesta de la Sangre, P. 21
(161) La novela española Contemporánea, T.I, P. 372
(162) La fiesta de la sangre, p. 171
(163) Idem, p.182
(164) Idem,p. 18
(165) Idem, p. 8
(166) Idem," "
(167) Idem, p. 9
(168) La novela española contemporánea, T.I, p. 372

البب الثاني

الصورة المختلة

الفصل الأول

رعب أنوال

تصدت أكثر من رواية إسپانية لرصد تفصيل من تفاصيل معركة «أنوال» الشهيرة وتتبع أهوالها. ويمكن القول دونما خوف من المبالغة، إن موضوع هذه الحرب قد استقطب أكثر صفحات روايات الحماية الإسپانية على المغرب قبل غيره من الموضوعات. بل إن هناك روايات قد «تخصصت» في هذا المحور وجعلته مرتكزها الأساس كرواية «إيمان» لـ«رامون سندر R. Sender» و«أنوال» لـ«فرانسيسكو كامبا F. Camba» ورواية «كلب رومي» لـ«فيكتور ألبنيز V. R. Albéniz» (1) فضلا عن مآت الإشارات الجزئية المبثوثة في نصوص أخرى.

والحقيقة أن تعليل هذا الركام الكمي يستند إلى هول هذه المعركة وتصميم الريفيين على الإنتصار، والهزيمة التي منيت بها الجيوش الإسپانية في الأرواح والعتاد، وما ترتب عن ذلك من تغيير في الإستراتيجية الحربية لدى الطرفين. لكن الأهم من ذلك هو الجرح العميق الذي حفرته هذه الحرب في النفس الإسپانية. فهزيمة «أنوال» أصبحت عتبة فاصلة في التاريخ الإسپاني وسقطة لن تنسى. لذلك تفنن الكتاب الإسپان في وصف تجليات الرعب الذي واكب الهزيمة، وألحوا في البحث عن عللها وتبعاتها، الشيء الذي انعكس تلقائيا على الأساليب والصور.

ولا يسمح المجال هنا بتقصي تفاصيل هذه الهزيمة تاريخيا، لأن غايتنا تتجه أساسا نحو البحث عن الصيغ الروائية التي صورت بها رواية الحماية أهوال هذه المعركة الحاسمة (*)، وعن بعض القوالب الفنية التي جسدت بنيتها الدالة ؛ أي حالة الرعب المريع الذي سيطر على كيان الجندي الإسپاني وأفقده رشده وإنسانيته دون أن ينسيه، أثناء وصف المعركة تشويه صورة المغاربة باسم مقدسات أطروحة الحماية.

وإذا كانت رواية «كامبا» لا تركز بصفة تامة على استعراض تفاصيل الهزيمة، ورواية «سندر» تتجاوز نطاق الرعب إلى التنديد والتعرية الإيجابيين ؛ فإن رواية «ألبنيز» صورت رعب الهزيمة بالإذعان الكلي لمقولة الحماية وثوابتها، مما جعلنا ننتقيها نموذجا فذا لبنية الرعب لا يزيغ عن خط الصور المختلة المؤطرة لكل روايات هذا الباب.

ويمكن الحديث، منهجيا، عن إمكانيتين لتشخيص الصور الروائية في بعديها المجازي والدرامي. فإما أن يتم البحث عن صور العلاقات القائمة بين الشخصيات، حيث تغدو «العلاقة» تمفصلا سرديا يختزل وظائف مجموع المكونات والسمات، وإما أن تستنطق وتستشف الصور من الحقائق والمعلومات المساهمة في تركيب مادة النص، وتحلل وفق خطة معينة للوقوف على طبيعة تكوينها السردي. وإذا كان الناقد حرا في تشغيل كل من الإمكانيتين تبعا لنوعية البنية المهيمنة، وإذا كانت معظم روايات الحماية «تجمع» بين العناية بهيكلة العلاقات وسرد الحقائق ؛ فإننا سنتصدى لتحليل

رواية «ألبنيز» انطلاقا من الإمكانيتين معا نظرا لقدرتهما على الكشف عن ماهية صور الآخر، وضبط بعض وظائفها المختلة.

* * *

أدرج «دي نورا» «فيكتور ألبنيز» ضمن رعيل الروائيين الإسپان المستقلين الذين نقلوا وألحموا الواقعية القديمة بالجديدة (2)، مثل «لويس أنطونيو ذي فيغا L.A. de Vega» و«طوماس بوراس T. Borrás»، (1891-   ) و «ثيسار غونثالس روانو César Gonzáles Ruano 1902-1965»، وغيرهم كثير.

وإذا كان من غير الهين التمحيص العملي لرأي «دي نورا» ، فإنه بالإمكان الإقرار، مبدئيا، أن «كلب رومي» رواية تطمح إلى أن تكون مفعمة بالرعب والجنون، وإن لم تبلور ذلك دراميا، نظرا لضآلة فرص المواجهة «الحقيقية» بين الشخصيات المتضادة، وندرة المواقف المتصلبة في عناد، بل اتجه السرد فيها إلى نسج خيوط الرعب عبر طغيان التقارير والمعلومات العسكرية والمشاهد الحربية الممتدة، والأوصاف العرقية، والنعوت والصور التحقيرية، والمحسنات البلاغية المحدودة العدد، والمجاز القصير النفس غير السياقي الذي قد يراهن أحيانا على الوظيفة التزيينية للفظة أو اللفظتين.

إن كل اختيار لبناء روائي دون غيره يعد مغامرة بلاغية. وانتقاء عنوان الرواية هو مظهر من تلك المغامرة. وثمة روايات يراهن كتابها على العنوان بجرأة، عندما يوقنون بقدرة هذا المكون على الإختزال الأمين للحمولة الدلالية التي يتصورونها.

من هذا القبيل رواية «كلب رومي». والكلب في هذا العمل طبيب إسپاني يقع أسيرا خلال معركة «أنوال» في أيدي ريفيين من قبيلة «بني سعيد، فرقة بني فكلان».

يدون الطبيب «ألبرتو» تفاصيل أسره في المذكرات التي سينجزها قبل موته، متأثرا بأهوال الحرب التي كابدها، ومشاهد الرعب التي عاينها وهو في قبضة الريفيين . ولم يدم أسر الطبيب طويلا، إذ استطاع الفرار ثم الإلتحاق بأحد المعسكرات الإسپانية وهو في حالة جنون. ومع ذلك وهذا من مفارقات البناء في هذه الرواية، يفلح «ألبرتو» في تدبيج مذكرات متماسكة الحلقات، حسنة السبك، ذات شكل فني مستساغ، يسلمها قبل وفاته إلى الطبيب الإسپاني الذي كان يعتني به.

إن جملة «كلب رومي» التي تشكل العنوان، هي صيغة تنكيرية تحقيرية، تستثير صورة مركبة من لفظة «كلب» في بعدها الكنائي، ولفظة «رومي» من حيث هي وسم لشخصية أوروبية غير محددة. غير أن هذه الصيغة التحقيرية لن تستدعي لدى القارئ المحايد وظيفة انفعالية مقبولة، لأن «كلب رومي» التي ينعت بها «ألبرتو» من قبل الريفيين لا توجه، في الحقيقة، إلى المتلقي من قبلهم، أو من لدن راو محايد، بل من الراوي الذي يترجم أفكار الريفيين وأقوالهم حسب ظنه وليس تبعا لمنطق الحكي المتوازن. ومن البين أن كل راوية ينوب عن الشخصيات الروائية الأخرى وينقل خطابها. وفي حالة الرواية الإستعمارية، عادة ما توسم شخصية الراوي بحقد يبيح لها خيانة النقل، أو على الأقل التصرف في إبلاغ خطاب الآخرين. ولعل أسلم سبيل يمكن سلوكه إبداعيا في هذا المقام هو إضفاء أكبر قدر ممكن من التوازن الدرامي على مجموع وظائف الراوي بما فيه وظيفة النقل. إلا أن الرواية الاستعمارية غالبا ما تتنكب عن مثل هذا السبيل.

يثير عنوان «كلب رومي» صورة حية تطول حيويتها فضاء النص كله. قصد به أن يشي

بالدونية والعصبية الدينية، ومع ذلك لم يأت مكونا موغلا في القدح إذا قورن بالنعوت التي تسبغ على الريفيين بسخاء من قبل الراوي وغيره ؛ فهم «القملون»، و«المتوحشون»، وزعيمهم «عبد الكريم»، «أبرص». وتلك وتيرة وصفية مختلة مألوفة في الحكي الإستعماري.

الكلب الرومي هو «ألبرتو»، وهو إسم جامد لا يبدو أن الكاتب فكر في جاذبيته مثلما فعل مع العنوان. صحيح أن المتلقي لا يمكنه، في الواقع الملموس، أن يقول إنه «يفهم» العَلم، أو أن الإسم يعطي معلومات خاصة عن الشخصية، لأنه لا يعدو أن يكون علامة أو وسيلة للتعرف إليها(3) ؛ ومع ذلك، فالأمر يختلف في مجال السرد الذي لا ترد فيه أية لفظة أو صورة اعتباطا، بل إن «جمود» الإسم و«عينيته» يَنسخان في ذهن المتلقي بوظيفة سردية محددة، ضمنية أو صريحة، غايتها تحريك التكوين الروائي وتوقيعه في توافق مع دلالة إسم الشخصية وصورة أفعالها.

يقتضي الدخول في العالم الروائي لهذا النص أن ندرك منذ البدء أننا إزاء كتابة تخييلية مندرجة ضمن جنس المذكرات التي تصل إلى المتلقي عبر وسيط أضفى المؤلف على وظيفته قدرا عظيما من التجانس لما جعله، كالشخصية الرئيسية، طبيبا عسكريا، حيث ارتقى التواصل بهذا الإنتقاء إلى مستوى اللغة المشتركة بين كاتب المذكرات وراويها الوسيط. إن هذا الأسلوب التعبيري يشبه نصوصا مختلة أخرى ادعى كتابها بدورهم القيام بالوساطة بين الكاتب الحقيقي والقارئ، من ذلك رواية «يوميات الرقيب باساجو» لـ«ألفارو دي لا ميرثيد A. de la Merced» (4)، ورواية «نحن الذين انخرطنا في الطيرسيو» لـ«خوسي أسينخو ألونصو J. A. Alonso» (5).

غير أن اختيار أسلوب المذكرات لم يكن نهجا بريئا، لإيمان الكاتب أن ذلك يعني القيام بشيء من أجل إسبانيا (*)، إذ قد يأتي يوم ستنشر فيه المذكرات لتعلم المغفلين وتهدي الضالين (6). بذلك تتطلع الكتابة إلى خارج النص، وتتأكد نفعية الشكل وأحادية الصوت اللتان دفعتا «باختين» للإقرار، في شيء من المبالغة، بأنه «ما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملا أدبيا، بل وثيقة شخصية» (7).

لقد حفرت مشاهد الرعب شدخا عميقا في نفس «ألبرتو» وعقله لدرجة أمسى معها الجنون ثم الموت حلين حتميين. وقد تكفلت المذكرات بالكشف عن تجليات الرعب وصوره مستعينة في ذلك بتشكيل شبكة من العلاقات بين «ألبرتو» والشخصيات المغربية، وتسجيل بعض تفاصيل الحياة الشعبية والدينية الريفية، وإيراد الحقائق التاريخية الوطيدة الصلة بالتحركات العسكرية. وفي مقدمة النص Proemio، تحدث الراوي الوسيط بضمير المتكلم، وهيأ الفضاء الذي ستتشكل في إطاره مجموع الوقائع :

في نفس اليوم الذي طلبوني فيه على استعجال لرؤية «ألبرتو» ؛ حاول أن يسلمني رزمة من الورق كتب على صفحتها الأولى «يومية كلب رومي»، ولكنه فر واختفى في إحدى زوايا المستشفى. وعندما هدأت حالته بعض الشيء ليلا، سلمني المخطوط.

طلع علي الفجر وأنا مازلت أقرأ تلك الأوراق التي كتبها «ألبرتو» في مرحلة أسره، أو في نفس اليوم الذي وجد فيه نفسه مع بني جلدته، حيث فقد العقل.

أنا سأحاول - يتابع الراوي الوسيط- نقل تلك الأوراق بدون رتوش محتفظا بنفس جمالها الطبيعي.

بالتباين والتفرد.

يتعرف الطبيب إلى الصبي «علي» في المعسكر الإسپاني، ويصبحان صديقين، يعلم كل منهما لغته للآخر، ويتبادلان شتى مظاهر الحب. ولكن هل كانت الشخصيتان، سرديا وعرقيا، في مرتبة واحدة ؟. للإجابة، يلزم أن نمحص محتد كل منهما وصورته. فهناك من يقول إن الفتى لم يكن إبنا من نسل زوجتي الشيخ : «فريكة» و«مريم» وإنما هو ابن له من امرأة غير شرعية (9). أما لقبه الحقير «پيرّا تشيكا Perra chica» (*) فقد حصل عليه بعد أن كان الضباط الإسپان يقدمون له تلك العملة الصغيرة لما كانوا يزورونه أيام العلاج. وهو، من جانب آخر، حر ظاهريا، ولكنه في الحقيقة قواد مغموز النسب وأسير الأعراف والتقاليد العمياء. وعندما يخير بين الصداقة والعرف، يختار على التو ما تمليه عليه أعراف القبيلة، ويضرب أخته بالرصاص. و«علي»، على عكس ما كان يصبو إليه التصوير، منسجم مع محيطه فيما اختاره، لأن المجتمع الريفي لم يكن يسمح بنمو علاقة معلنة بين مسلمة ومسلم، بله بين مسلمة ومسيحي. وحتى الدين الإسلامي نفسه يحرم مثل هذه العلاقة. ولكن صورة الفتى الروائية متناقضة، لأنه هو الذي عمق منذ البدء الأواصر بين الطبيب وأخته.

أما «ألبرتو» فلا نكاد نعرف عن طبيعته وأصله شيئا. إنه، من وجهة نظر الراوي، طبيب نقي السريرة، ماهر في مهنته، رمت به الأقدار بعيدا عن أسرته، وحرم من الحرية، ولكنه مالك لزمام أمره حتى في أحلك الأوقات.

وتبرز المقارنة بين وضعيتي الشخصيتين أنهما ليسا ندين ولا صديقين بكل ما في الكلمة من معنى. فالطبيب يروي ويستقبل، و«علي» يعطي ويتنازل. ونتذكر في هذا المقام مشهدا حواريا موجزا يعرض فيه على «ألبرتو» خدماته بالمجان، مما يخل بوتيرة التصوير، ويجعل من شخصية الفتى كأنها مفروضة على السياق :

- **إنها زهور «بعثتها لك أختي نورا.**
- **آه، هل لك يا پيرّا تشيكا أخت ؟ إنك لم تتحدث لي عنها قط.**
- **إن المغربي لا يتحدث أبدا عن المرأة، ولكن اليوم.. اليوم جئت لذلك، خصيصا لذلك أيها الطبيب. وليغفر لي الله» (10).**

فمهمة القوادة اقتضت من الراوي أن يفتري كذبة خلقية لا يبررها جماليا حرف الإستدراك وما بعده. وما دام الواقع العيني لا يسمح بتحقق مثل هذا الموقف المشين ؛ فلماذا المراهنة عليه في بنية نص تخييلي تحتاج كل وظائفه إلى الأدلة المقنعة ؟.

لنفحص الآن الأواصر التي تربط الطبيب بـ«نورا» التي تكبر «عليا» بسنتين. هي فتاة جميلة في صمتها وكلامها، كانت مهددة بإظلام عدسة العين Catarata، ونجح «ألبرتو» في علاجها، وتعلق كل منهما بالآخر. وهي مولود شرعي، وبنت «فريكة» الحقود. وعندما وقفت أسرة «نورا» مع العرف والدين ضد ذلك الحب، لم يبق أمام العاشقين سوى الفرار. والحقيقة أن الفتاة ضحت بجذورها في سبيل عاطفة لم يكن «ألبرتو» في مستوى قدسيتها كما يبرز ذلك مشهد الفرار : فعندما حاولت «نورا» أن تهرب ونجحت في التخلص من «علي» والإتجاه نحو عشيقها، أطلق أخوها عليها الرصاص. واقترب «ألبرتو» منها وقالت له إنها لم تمت بعد، ورجته أن يأخذها معه. في تلك اللحظة دوت رصاصة أمام رأسه، فتراجع القهقرى، وولى هاربا تحت وابل من لعنات

مشهدية قائمة على تجسيد الرعب بشتى العناصر السلبية (النار-الشتم-إحراق الطفلة-البربرية...).

أما آخر مشهد جمع بين «فريكة» والطبيب فلم يخرج بدوره عن السياق العام للصورة الكلية : كانت جماعة «بني فكلان» في اجتماع شيوخ القبائل لانتخاب رئيس جديد ما دام ابن الشيخ «الشريف» صغير السن. في تلك الأثناء اتصل «علي» بالطبيب وألح عليه للتعجيل بالهروب لأن «فريكة» طلبت قتله خلال الإجتماع (47).

إن الحقد إذن هو السمة المهيمنة على علاقة الطبيب بـ«فريكة» وإن لم يكن حقدا متبادلا بينهما بصيغة درامية متوازنة. فبينما تعبر المرأة عن عواطفها عمليا ؛ لا يكاد يصدر عن الطبيب أي فعل ملموس وهو الأسير الرابط الجأش، والمالك لزمام أمره. فالمواجهة هنا لا تتم سرديا بين مكونين متكافئي الوظيفة.

كما تفنن الراوي في انتقاء التصرفات المشينة الصادرة عن «فريكة»، ولم يكد يصورها ولو مرة واحدة وهي تمارس سلوكا إيجابيا. إنها كتلة من الكره المطلق وتفصيل من تفاصيل الرعب، بينما الرومي مغلوب على أمره إزاء هذه المرأة المتعجرفة. بذلك يجد القارئ نفسه أمام صورة ثنائية تقليدية يقابل فيها الشر المطلق بالخير الذي يكاد يكون بدروه مطلقا.

يتجاوز تصوير الرعب في رواية «ألبنيز» نطاق علاقة الراوي بأسرة «الشريف» و «عبد الكريم» إلى التقاط بعض تفاصيل الحياة اليومية والحربية في المجتمع الريفي، دونما خروج عن المعادلات التصويرية المختلة التي وقفنا على كثير من مظاهرها في الصفحات السابقة. فالإرهاب والعنف والوحشية في كل مكان، والريفيون مكارون يزرعون الموت أينما مروا (48)، وخيولهم تتقدم بسرعة كإعصار(49)، وهم وحوش لا يحترمون الجثث (50)، يفرون من المعركة كالأرانب (51)، بينما الجنود الإسبان ينسلون كالزواحف (52).

لذلك قر قرار الضباط الإسبان على ضرورة معاملة المغاربة بقسوة . وفي هذا السياق نقتطف من حوار طويل ممل دار بين هؤلاء، الصورَ اللغوية المباشرة التالية :

يقول «روميرو» لأحد زملائه :

«.. أم أنت من الذين يعتقدون أن هؤلاء الناس يجب معاملتهم بالحلاوة والرصانة الديبلوماسية ؟. قرأت في كتاب ما أن «المورو» يجب معاملته بالخبز في يد والعصا في يد أخرى» (53).

ويقول الضابط المتفائل «إيشانديا Echandia» :

«... نضرب بالعصا ضربات على قفا المشاغبين» (54).

وفي موضع آخر، نقرأ :

«... إن معاملة هؤلاء الأوباش يجب أن تكون بمقدمة الجزمة. وما عدا ذلك ليس سوى رغبة في ضياع الوقت» (55).

وفي مقام آخر يقارن الراوي بين أسير إسباني جبان وخائف كامرأة، وبين ثلاثة من البوليس الأهلي الريفيين الذين حكم عليهم مجلس عسكري إسباني بالإعدام. وفي الساعة الحاسمة التي سينفذ فيهم الحكم، اقترب الطبيب منهم لمواساتهم والتخفيف عنهم :

«سألت أحدهم : هل تريد شيئا ؟. فأجابني بهدوء : أريد أن أموت. وسألت آخر : هل تود

[redacted]

المتوحشة في حق الجرحى» (59).

غير أن جلال المشهد لم يمنع التصوير الرهيب من أن يكون -من منظور القراءة المحايدة- متحاملا، يسخر في معظم الحالات سمات دامية لا تني عن تمجيد مقولات أطروحة الحماية، إلا في حالات نادرة روعي فيها التصوير الجزئي المتوازن. من هذا القبيل الصورة التجسيدية التالية :

«كانت (المجابهة) جسدا لجسد ؛ وكان فولاذ الخناجر والحراب يتكلم في صمت، يقتل بدون مواكبة الفرقعات، بل بصرير اللحوم المقطعة، وهو قتل أكثر رعبا بألف مرة من فرقعات الطلقات» (60).

فالمقابلة هنا بين صيغتي الموت قد تمت اعتمادا على خطة الجمع بين ثنائيات ضدية (الجسد المغربي/الجسد الإسباني -الخناجر المغربية/الحراب الإسبانية-الموت بقطع اللحم/الموت بالرصاص) قصد تجسيد الرعب بتوازن، إضافة إلى ثنائية الكلام الصامت التي ارتقت فيها الإستعارة إلى منزلة المكون البلاغي الفعال. إلا أن ندرة مثل هذه المبادرة لا تلغي النهج المختل الذي طبع رواية «فيكتور ألبنيز» وحرمها مزية التصوير الدرامي.

* * *

لقد حاولت رواية «كلب رومي» إطلاع المتلقي الإسباني -على الخصوص- على فظاعة المعاناة التي كابدها الجنود الإسبان في معركة «أنوال» وتجسيد تفاصيل الرعب الذي واكبها. وانطلاقا من مفهوم الإختلال في التصوير السردي المعروض في الفصل الأول من هذا الكتاب، واعتمادا على صور تمفصل العلاقات الروائية بين الشخصيات ؛ أبان لنا التحليل التطبيقي عن خلل سافر في الوظائف التصويرية التي أنيطت باللغتين المجازية والدرامية في هذا النص الذي رصدت فيه جل صور «الآخر» من مرجعية خارج -نصية، أدت بالتالي إلى رسمه في صور روائية بينة الإضطراب على مستويات العلاقات بين الشخصيات الإسبانية والمغربية والسلوك السردي والمعلومات والحقائق التوثيقية. وتلخيصا لنتائج التحليل، نجمل فيما يلي أبرز مظاهر الإختلال التصويري ووظائفه المرصودة في رواية «ألبنيز»، وهي نتائج متكاملة فيما بينها، عاكسة في الوقت ذاته للإختلال من حيث هو تفريط في الشروط الضرورية لتشكل الوحدة السردية الضابطة، أي الصورة الروائية :

1- تصوير الشخصيات المغربية من منطلقات قوتها، تمهيدا لإخضاعها لمبدإ اللمز الاستعماري. فـ«نورا» الشابة الجميلة وبنت قائد القبيلة كانت جاهلة، مهددة بالعمى، ولا تعرف الحب. و«علي» الذكي والصديق، هو قواد وعبد وابن غير شرعي وقاتل. والشيخ رئيس القبيلة الثري ذو الكلمة النافذة، هو في حقيقته خائن ومنافق. وكذلك شأن «عبد الكريم»، بينما تتمتع «فريكة» القوية بقدرة خارقة على ممارسة اللؤم.

2- ثنائية العبد -السيد التي تعد سمة روائية سلبية على مستوى العلاقات والسلوك. فـ«للشريف» و«عبد الكريم» عبيدهما، و«نورا» و«علي» هما في حقيقتهما عبدان في قبضتي الأب والأسير. والمجتمع الريفي برمته أسير التقاليد العتيقة.

3- صورة الوسيط، والعناية الفائقة به، والركون إليه في ربط شبكة علاقات النص، ورسمه، من حيث هو مكون، من منظور الأطروحة والمصلحة الخارجية بدل وظيفته البنائية.

4- المسلمة على وشك الإرتداد. فقد صورت «نورا» في مشاهد ضعف وخذلان. وأضفيت عليها نعوت وأوصاف رقيقة حجبت حقيقتها الإنسانية، وجعلتها طعمة سائغة، سهلة الانقياد ثم

(9) Idem, P. 22.

(*) الترجمة الحرفية لهذه العبارة هي "كلبة صغيرة" أما اصطلاحا فتعني أصغر عملة إسبانية (حوالي نصف سنتيم).

(10) Idem. P. 25.
(11) Idem. P. 26.
(12) Idem. P. 26.
(13) Idem. p. 32.
(14) Idem. p301.
(15) Idem. p31.
(16)Idem. p.291.
(17) Idem. P. 212
(18) Idem. P: 22
(19) Luis Pérez Lozano, Aïxa, ED. Sempere-Valencia, 1925.
(20) Tomás G. Figueras, Ramadán de Paz, Editora Marroqui, Larache, 1946.
(21) i Kelb rumi ! P. 73.
(22) Idem. P. 194.

(*) يجمع النص الأصلي، خطأ بين الصيغة الإسبانية المفرد : Una Vieja، وبين الجمع العربي : العجائز adajaiz، ويستعملهما بمعنى واحد.

(23) Idem. P. 274.
(24) Idem. P. 274.
(25) Idem. P. 275.
(26) Idem. P. 271.
(27) Idem. P. 61
(28) Idem. P. 77.
(29) Idem. P. 110.
(30) Idem. P. 116.

(*) في الأصل Farrucos

(31) Idem. P. 205.
(32) Idem. P. 225

(*) في النص الأصلي Marrasquet، وهو خطأ واضح في كتابة اسم مراكش.

(33) Idem. P. 226.
(34) Idem. P. 226.
(35) Idem. P. 226.
(36) Idem. pp. 227-228.
(37) Idem. PP. 230-231.
(38) Idem. P. 255.
(39) Idem. P. 230.
(40) Idem. P. 229.
(41) Idem. P. 230.
(42) Idem. P. 231.

(*) بعد انتصار «السيد» على «يوسف» أمر بألا تمس خيمة الملك المغربي :

«أريد أن أبعث إلى الملك ضون ألفونصو القشتالي بتلك الخيمة في نفس الهيئة التي وردت بها من المغرب لكي يتأكد من أنباء ازدهار وضعيتي»

- Poema de Mio Cid, ED. L. Guarner, Salvat + Alianza ED. Madrid, 1970, P. 87, Libro RTV (85).

(**) يؤنث الكاتب لفظة الجهاد العربية ، La Dyehad ص 248.

(43) i Kelb rumi ! p. 248

(44) Idem, P. 249.

(45) عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة-نيويورك، 1969، ص 54-55.

(46) Idem. P. 283.

(47) Idem. P. 293.

(48) Idem. P. 151.

(49) Idem. P. 125.

(50) Idem. p. 217.

(51) Idem. P.P. 126. y 164.

(52) Idem. p. 123.

(53) Idem. P. 80.

(54) Idem. P. 82.

(55) Idem. P. 83.

(56) Idem. P. 181.

(57) Idem. P. 146

(58) Idem. P. 130.

(59) Idem. P. 134.

(60) Idem. P. 152.

[redacted]

هوامش الفصل الثاني

(*) في 18 يوليوز 1936 اندلعت في إسبانيا حرب أهلية طاحنة، دامت حوالي ثلاث سنوات قسمت البلاد إلى معسكرين متناحرين، أحدهما جمهوري اشتراكي، وثانيهما فاشستي وطني بزعامة الجنرال «فرانسيسكو فرانكو» الذي أعلن من المغرب تمرده على الحكومة الشرعية الجمهورية، واستغل جهل المغاربة ووضعيتهم الإقتصادية المتردية، وقلة انسجامهم مع النظام الجمهوري، والإغراء بالغنائم، ومبدأ الجهاد المقدس، وأكذوبة تحقيق استقلال المغرب ليفتح في وجههم باب التجنيد، ويعبروا المضيق ليخوضوا إلى جانبه حربا لم يكن لهم فيها لا ناقة ولا جمل.

انتهت هذه الحرب بانتصار «فرانكو» في 1 أبريل 1939، وموت أزيد من مليون إسپاني، وحوالي 20.000 مغربي (حسب إحصاء إسپاني غير رسمي). انظر :

- بوبكر بوهادي، المغرب والحرب الأهلية الإسپانية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا كلية الآداب، شعبة التاريخ، الرباط، 1988-1989، ص 109.

Julio Antonio Gómez, "Soldados marroquies en España", Marruecos, N 45, 16/5/1977, P.P. 16-23.

(**) ولد سنة 1898 بمدينة بلباو حيث تابع تعليمه الإبتدائي والثانوي، قضى مدة في المغرب مديرا لمدارس عربية في العرائش وتطوان. زار الجزائر، وحصل على كثير من الجوائز الأدبية. كتب الشعر والتراجم والمقال الصحفي والقصة القصيرة والرواية. كاتب يخاطب الطبقة الوسطى ويحابي قارئه بتلوينات من الواقعية الملطفة، والإثارة الجنسية العاطفية والدرامية الحكائية والتردد بين النزعتين الكونية والسوقية. أكثر الروائيين كتابة عن المغرب. انظر :

- E. de Nora, La novela española contemporánea, T. II, P.P. 419-420.

(1) Vea : Maryse Bertrand de Muñoz, La guerra civil en la novela, (Bibliografia comentada), Madrid, José Porrua Turanzas, 1982, 3 Tomos.

(2) Luis Antonio de Vega, Sirena de Pólvora, Córdoba, (S.A.), Imprenta la Española, Biblioteca Patria de obras Premiadas, (Tomo 318).

(3) Quais Bakir Kamal Al-Deen, El tema marroquí en la novela española contemporánea, Resumen de su tesis Doctoral, P. 34.

(4) Sirena de Pólvora, P. 140.

(5) Idem, P. 88

(6) Idem, P. 170

(7) Idem, P. 97

(8) Idem, p. 91

(9) Idem, P. 96

(10) Idem, P. 96

(11) Idem, P. 16

(*) أشار المرحوم التهامي الوزاني إلى هذه الحادثة في الجزء الثالث من كتابه تاريخ المغرب، ص 249.

(12) Idem, P. 101

(13) Idem, P.175

(*) إن قصة : رأس الكبش، لفرانسيسكو أيالا التي تصور، جمهوريا، أصداء من الحرب الأهلية من خلال "حدث مغربي" ؛ لا تكاد تخرج بدورها عن إطار هذه الخصائص الأسلوبية :

- F. Ayala, La cabeza del cordero, Cátedra, Madrid, 1978, (1a ed. 1949).

(**) في الأصل : Barrio de las bocas pintadas

(14) Idem, P. 169

(15) Idem, P.P. 134-135

(16) Idem, P. 159

(17) Idem, P.P. 156-157

(*) انظر على سبيل المثال رواية L'Busbir لنفس المؤلف.

(18) Idem, p. 152.

(19) Idem, P. 147

(20) Idem, P. 171

(21) Idem, P. 171

(22) Luis Antonio de Vega, Chiquita de Bilbao, Ed. Berenguer, Barcelona, 1944, Colección Milita.

(23) Idem, P. 82.

(24) Idem, P. P. 50-51

(*) مفردها الجنادي : وهو جنس من الثياب يستر بها الجدران، تعرف لدى المغاربة بالحايطي. انظر في ذلك :

- لسان العرب، جـ 1، ص 698.

- مجلة اللسان العربي، المجلد السابع، الجزء الثاني، يناير 1970، ص 235.

(25) Chiquita de Bilbao, P. 282.

(26) Idem, P.110

(27) Idem, P.P 52-53

(28) ولد بمدينة شريش Jérez سنة 1892 وبها درس. انخرط في الأكاديمية العسكرية (1910) وحصل على دبلومها. التحق بالمغرب حيث عين في مناصب عديدة أبرزها نائبا للتربية والثقافة. من أكبر الخبراء بالقضايا المغربية. له كتابات عن المغرب تاريخيا واقتصاديا وسياسيا وأدبيا. أهدى مكتبته الضخمة للمكتبة الوطنية بمدريد، ومنها تكوّن «قسم إفريقيا». من كتبه السردية : حكايات جحا (1950). انظر :

- Quais Kamal Al-Deen, El Tema marroqui en la novela española Contempóranea, O.C., P.P. 28 - 31.

(*) هو المجاهد أحمد بن محمد الحزمري الملقب بـ«خريرو»، ولد بمدشر دار الغازي بقبيلة بني حزمار حوالي سنة 1898. التحق برباط دار ابن قريش، وحارب الإسبان في معارك عديدة، خاصة معركة «كدية الطاهر» على جبل غرغيز المشرف على تطوان. توفي يوم 3 نوفمبر 1926، ودفن بضريح مولاي عبد السلام بن مشيش. انظر مقال عبد العزيز التمسماني خلوق «القائد أحمد اخريرو الحزمري»، مجلة دار النيابة، طنجة السنة 3. ع 9 شتاء 1986، ص 46-48.

(29) Tomás Garcia Figueras, Ramadán de Paz, Larache, 1946, Ed. Marroquí, P 184.

(30) Idem, P. P. 187 -188.

(32) Ramadán de Paz, P. 172.

(33) Idem, P. 300.

(34) Idem, P. P. 311-312.

(35) Idem, P. P. 330-331.

(36) Idem, P. P. 334-337.

(37) Idem, P. 339.

(38) O.C. P. 30

الفصل الثالث

الحب المستحيل

ألمعنا في القسم النظري من هذا البحث إلى الإشكال المنهجي لصورة الشخصية الروائية المنحصر، أو الذي يجب أن ينحصر في محاولات النقد الأدبي لضبط منطق الشخصية وقوانينها ضمن فضائها الإنساني، أو فيما يسميه «باختين» بـ«صورة الإنسان» في اتصاله بالحدث الآني غير التام.

إن المقصود بالحدث الآني ذاك الذي يستدعي حضور شخصية فاعلة مع خطابها تجاه شخصية وخطاب آخرين، تطمح الأولى للهيمنة على الثانية، في أفق من الندّية المفارقة، فتتيح لها، على الرغم منها، وجودا جديدا وحضورا عنيدا، أي أن المواجهة السردية تتم في ظروف من الإتصال والتشارك التاريخيين، بحيث يغدو «الزمن المعاصر» سمة تطبع كل صور التقاطع بين شخصيتين على شتى الأصعدة (لغويا، وبيئيا وثقافيا...).

يتبلور الحدث الآني من خلال هذا العراك، مثلما تتبلور كرة ثلجية منحدرة، من خلال اشتراك الشخصيتين المعاصرتين في فعل من المنتظر أن يكون ناقصا، غير تام، يصعب تشييؤه أوتشكليه موضوعيا، وإلا اتسم بالإنغلاق والإنتهاء، وانتفى، بالتالي، صراع الشخصية لتأكيد ذاتها، وإنجاز كيانها على حساب مكونات شخصية أخرى.

في إطار هذه المعاصرة التخييلية، تتكلم الشخصيات لغة تاريخية واحدة، بحيث تستدعي إحداهن من الأفكار والمفاهيم ما قد تستطيع الثانية تمثله وإدراك حدوده حتى وإن تباينت الأجناس العرقية للشخصيات ولغاتها المتداولة، واختلفت، لديها أنماط السلوك وطرائق التعبير ومظاهره الخارجية. ومتى أفلحت الكتابة الروائية في الإرتقاء بالشخصيات إلى مستوى الأنداد المتبايني المشارب ضمن وحدة لغوية تشرئب نحو الكمال دون أن تبلغه ؛ فإنها تنجز بذلك «صورة روائية للإنسان» قوامها : النقص، واللغة السردية المتفاوتة النبرات لكنها معاصرة، إضافة إلى بؤر الاتصال بين الفاعلين الطامحين لإثبات كياناتهم وفق إيقاع التجاذب والتنافر الدراميين.

بمثل هذا التصور تغلغلنا في رواية «غوسطافو ديل باركو» (1) : «بعد خمس عشرة ثانية» محاولين ضبط السمات المتحكمة في صورة بطلتها المغربية التي كابدت من ويلات الحب، واكتوت بنيرانه، وعانت من هواجسه المتناقضة، مما جعلها شخصية تتميز، في الظاهر، بتوتر محسوس ونفسية نموذجية فريدة.

ومنذ الوهلة الأولى، يبدو تمايز شخصية «خمسة» كأنه قد نسق بقدر بيّن من صرامة الصنعة الروائية ودقة الإنجاز لتسهيل مأمورية الإستحواذ على المتلقي الإسپاني وإبلاغه الصورة الكلية المؤملة. غير أن إعمال مبضع التحليل في جسد النص قد كشف لنا حقيقة التحبيك

وغاياته، وأبان عن ارتباك في السمة الإنسانية التي رسمت بها فتاة مغربية مغرمة، شاء لها الراوي -بتدبير مسبق - أن تحمل في تكوينها السردي بذور التصوير المختل، وتغدو مثالا لعينة من البطلات المغربيات اللائي فشلن دوما في ممارسة عاطفة الحب في صورتها المثلى من حيث هي قيمة إنسانية.

في هذا الصدد، لم تكد روايات الحماية تخرج عن فرض المصائر التالية :

1- أن يتزوج الإسپاني بالمغربية بعد تحولها الكلي إلى المسيحية، كما في روايتي «زهرة» (2) و«نجمة، سلطانة القصر الكبير» (3).

2- أن تبدي البطلة المغربية استعدادها للتنصر، ثم تموت قبل أن يظفر بها حبيبها الإسپاني، كما في رواية «كلب رومي».

3- أن تنتهي الرواية إلى قطيعة حاسمة بين الطرفين، كما حدث في رواية «الذين لا ينحدرون من حواء» (4).

4- أن تنتهي العلاقة الغرامية بين المغربي والإسپانية إلى مصير غامض، غير محدد كما في رواية «صبية بلباو» (5).

5- أن تفشل المرأة المغربية في بناء بيت سعيد، فتخرج إلى الشارع لتمارس الدعارة بعد الزواج، كما في روايتي «البوسبير» (6) و«جدار خيط العنكبوت» (7).

وإجمالا، فإن كل روايات الحماية التي سنخضعها في ملحق هذا الكتاب للترتيب المورفولوجي قد تفننت في رسم الموانع التي وقفت في وجه حب الإسپاني للمغربية، وعلى رأسها الدين الإسلامي الذي تصدر قائمة العراقيل، وأجهض العديد من العلاقات التي كلل بعضها بالنجاح شرط تحول المسلمة عن دينها. أما النهاية السعيدة المترتبة عن ارتداد الإسپاني عن المسيحية فلم تتحقق أبدا. كما لم تعرف روايات الحماية علاقة موفقة بين مغربي وإسپانية إلا في حالات نادرة جدا.

تنتمي رواية «ديل باركو» إلى النمط الذي تُحسَم فيه العلاقة بقطيعة تامة بين عاشقين غير متكافئين على شتى المستويات :

كان «خوليو أنطونيو Julio Antonio» كاتبا روائيا يعيش في «مدريد» بين الشهرة والأصدقاء إلى أن غادرها إلى «باريس» واشتغل سائقا لدى السيدة «إيفون». وبعد قيام حركة «فرانكو» في سنة 1936 التحق بالمغرب وانخرط في الجيش فتعرف إلى «عبد السلام» ثم إلى أخته «خمسة» التي عشقته منذ الوهلة الأولى. شارك «خوليو» في المعارك ضد الشيوعيين في إسپانيا وجرح مرتين. وخلال ذلك كان يتردد على «تطوان» ويختلي خفية بـ«خمسة» على الرغم من الصعوبات.

والتقى «خوليو» مصادفة في «تطوان» بـ«إيفون» التي اعترفت له بحبها. ورأتهما «خمسة» دون أن يراياها. واعتقدت أن الأجنبية هي حبيبته الحقيقية، فحاولت الإنتحار لولا زيارة «خوليو» لبيت أسرتها في اللحظة المناسبة. ولم تدم طويلا فرحة الفتاة بهذه الزيارة، لأن أباها أخبرها أن «حميدو بن قدور» قد طلب يدها.

ما من شك في أن رواية «ديل باركو» قد رامت تصوير الصعوبات التي واجهت تحقق

[redacted]

هوامش الفصل الثالث

(1) G. del Barco لم نقف على ترجمته. له كتاب «بناة إسبانيا الجديدة»، يمجد فيه ضباط جبهة فرانكو الوطنية، خلال الحرب الأهلية :

- Los forjadores de la Nueva España, 3a ed. Ed. Sánchez Rodrigo, Cáceres, 1938.

(2) Gustavo del Barco, Sahra, (s.a) (s.e.)

(3) José Maria López, Neima, La sultana de Alcazarquivir, Ed. Marineda, Madrid 1925.

(4) Luis Antonio de Vega, Los que no descienden de Eva, Ed. Patria, Madrid,1941.

(5) Luis A. de Vega, Chiquita de Bilbao.

(6) Idem, L'Busbir (El pozo de los besos), Prensa Moderna, Madrid 1931.

(7) Tomás Borrás, La pared de tela de araña, Ed. Marineda, CIAP, Madrid 1924.

(8) Gustavo del Barco, Quice segundos después, Ed. Betis, Barcelona, 1941, Biblioteca Rocio, Serie "Trébol", V. P. 94.

(*) في الحقيقة، تحتاج العيون المغربية إلى دراسة مستفيضة للكشف التفصيلي عن صورتها الفنية في النثر الإسباني الحديث. انظر على سبيل المثال تجليات العيون في واحد من أشهر كتب الحماية الإسبانية :

- César Juarros Ortega (1879-1935), la ciudad de los ojos bellos (Tetuán). Mundo Latino, Madrid, 1922.

(9) Idem, 99.

(10) شعرية دوستويفسكي، ص 112

(11)O. C. , P. 99.

(12) Idem, P. 220.

(13) Idem, P. 225.

(14) Idem, P. 146.

(15) Idem, P. 131.

(16) Idem, P. 140.

(17) شعرية دوستويفسكي، ص 365.

(18) O. C. , P. 193.

(19) Idem, P.P. 114-115.

(20) Idem, P.P. 156-157.

(*) نوع من الحلويات التي يدخل العسل في تركيبها.

(21) Idem, P. 187.

(22) Idem, P. 129.

(23) Idem, P.P. 143-144.

(24) Idem, P. 228.

(25) Idem, P. 188.

(*) إن تحريف الآية بين. ففي سورة البقرة/187 : «ثم أتموا الصيام إلى الليل. ولا تباشروهن وأنتم عاكفون في المساجد».

(26) Idem, P.P. 188-189.

(27) Aristote, La Poétique, Tr. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris 1980, P.131.

(28) O. C. , P. 117.

(29) Sahra, O. C.

(30) Quince segundos después, P. 230.

(*) Eschatologie : أخرويات (مجموع العقائد المتعلقة بالعالم الآخر كالبعث والحساب..) المنهل.

(31) Idem, P. 203.

(*) في الأصل Atenazado، ومعناه الحرفي ما انتزع بكماشة.

(32) Idem, P.P. 184-185.

(33) Gregorio Corrochano, ¡ Mektub !, Madrid 1926, Ed. Atlantida.

(34) Quince segundos después, P.P. 123-124.

(*) إن الثغرة واضحة بين الآيتين. سورة الكافرون : 4و6.

(35) Idem, P. 227.

(36) Idem, P. 238.

(*) إن المقارنات الممكنة في هذا المقام لن تخرج نتائجها عن المصائر السلبية التي أوجزناها في ملحق هذا البحث.

(37) Idem, P.P. 250-251.

(38) الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص 97.

(39) شعرية دوستويفسكي، ص 84.

الباب الثالث

نحـــو صـــورة مـــتـــوازنة

ولوحاتها، بحيث إن مهمتنا الإنشائية في هذا الفصل ستتجه، أساسا، نحو مقاربة صور الإسپان والوسطاء والمغاربة من منطلق تلك السمة التي تغلغلت بها الصنعة إلى نسغ كل مكون، فأضحى من المستحيل الفصل فيها بين لغة الكثافة والخطاب السردي.

تنتظم هذه الرواية سلسلة من الصور الفاجعة المترابطة بتكاثف، في مقابل ضآلة الوقائع القصصية بمفهومها الكلاسيكي. لذلك، فإن أية محاولة لتلخيص «إيمان» ستكون هتكا لقدسية تشكيلها، وتشويها لتناسقها الجمالي. واعترافا منا بهذه الحقيقة ؛ لن نقوم باختزال أحداث هذا النص، بقدر ما سنعمل على تحديد الإطار الموضوعي والفضاء اللذين سنقارب ضمنهما الصور المنتقاة، مكسرين بذلك نظام الحكي المتماسك، ومتجاوزين تراتب الرواة وتداخلهم الغامض.

نشأ «ڤيانسي Viance» بطل الرواية في وسط بئيس، حيث كان أبوه حدادا فقيرا، وضحية لملاك هدده بانتزاع الأرض منه. كما أن «ڤيانسي» نفسه تعرض لظلم الملازم الأول «دياث Díaz» الذي أخذ منه خطيبته الشقراء. وبعد أن ماتت أخته، ومات أبوه جوعا، انخرط في سلك الجندية.

تتبع الراوي الأساسي (*) حياة «ڤيانسي» القاسية خلال حرب الريف (1921)، صحبة الجنود الإسپان في حصن يقع بين «تيزي عزة» و«دار الدريوش» وآخر في «أنوال» وفي «تزطوطين»، ثم في سهل «هضبة أعروي». وبعد سلسلة من مشاهد الهزيمة والموت وأحاسيس الرعب والتقزز، سقط «ڤيانسي» أسيرا لدى المغاربة، ثم أفلح في الفرار، ووصل إلى «مليلية» حيث طلب منه العودة من جديد إلى الجبهة على الرغم من وضعيته المزرية. ولما عاد «ڤيانسي» إلى إسپانيا ؛ اكتشف أن قريته قد غطاها الماء، وإزاء سخرية ثلة من الشبان، شعر بعدم قدرته على المجابهة، ولم يدر بعد ذلك إلى أين سيتجه.

الحقيقة أن «إيمان» (**) كتلة من الصور المتجانسة بكثافة، تتشاكل تشاكلا يستعصي على الفصل أو التقسيم، بحيث إن كل صورة تملك مزية الإحالة على الأخرى والإرتباط بها، مهما تباعدت بينهما «المسافة الورقية».

وتدخلنا الصوْرة الأولى، كليا، في شكل الرواية وروحها، لأنها تركيب نهائي لجميع مكوناتها :

«أربع عربات هجومية تدخل المعسكر مع منتصف المساء. جلبة مترددة لحديد هالك في ثبات الصمت. تحمل الجفاف الجيري للصحاري المحيطة بالموقع، وتسد زوايا النظر بدون أية شجرة، بدون أي طائر» (2).

إن بنية مجموع تلك المكونات تتجسد بكثافة في الأسطر الأولى من الرواية لتستمر حاضرة حتى النهاية على مستوى التركيب النبري (الوقور والرصين، ذي العاطفة الباردة المكبوحة) والإيقاع (البطيء ديناميا، المتوازن والمتوتر) والعالم الطبيعي (الكآبة والبؤس والدمار) والعالم الروحي (الحيرة الخرساء تجاه اللامعقول) ومستويي الدلالة المباشرة والمتسامية لمجموع الوقائع Fábula (النزعة اللاحربية/الاحتجاج ضد الظلم/المعنى التراجيدي للوجود) (3).

في أفق هذه الكثافة القاتمة يتلظى بَشرُ النص بُنيران الحرب والسؤال. الإسپان والمغاربة على السواء، وكذلك الوسطاء، همزة الوصل بين الطرفين.

لنبدأ بالإسپان.

يمثل «ڤيانسي» بؤرة مركزية، ووعيا موحدا حسب اصطلاح «هنري جيمس» (4) -يحاكم الإسپان والمغاربة والإنسانية قاطبة. وفي قسم كبير من النص، يبدو «ڤيانسي»، في العمق، شخصية بلا وطن، وفكرة مجردة لا تكاد تقف على أرض صلبة. صحيح أنه إسپاني ينتمي إلى فيالق الغزاة المتطاولين على أمة مستضعفة لابتزازها بقوة السلاح ؛ ومع ذلك يظل هذا «الإسپاني»، وجوديا، بلا وطن، يحاكم ويقيّم انطلاقا من حوافز فطرية، إنسانية، محايدة في كثير من الأحيان، باحثا عن سراب الأمل بدل دوغماتيقية الأطروحة، وعن المعنى الرومانسي للوجود عوض التبرير المجاني لحركة الإستعمار.

لذلك سيكون من الصعب في التحليل اقتناص علاقة «آلية» بين عذاب هذا البطل الوجودي والفضاء المغربي، على عكس باقي روايات الحماية الأخرى التي يترى فيها هذا النمط من العلاقات الآلية. غير أن المدقق لن يعدم في «إيمان» آصرة أخرى بين الطرفين، ذات بعد إنساني رحب.

ضمن سياق هذا الوعي الشقي يواكب «ڤيانسي» هول «أنوال» ورعبها، متقصيا تفاصيل الهزيمة وملامحها الدالة، بلغة سردية تسمو بعذاب الحرب وويلاتها إلى درجة التشكيل الفني البناء.

ولقد تشابكت صور العذاب وحالاته مع الأفكار والأحاسيس تشابكا كليا، قاسى فيه الجنود الجوع والعطش والموت، ووصل بهم الأمر إلى فقدان فضيلة التمييز بين الخير والشر، بل وفقدان حتى القيمة الإنسانية نفسها، مما طبع النص بعتمة التعبير وكثافة التصوير.

ولم تكن صور العذاب إسپانية حسب، بل مغربية أيضا. غير أن القسط الأوفر من العبء تحمله الجنود الإسپان الذين وجدوا أنفسهم مساقين، كالقطيع، إلى حرب عبثية، أو هي مجدية لفئة ضئيلة من الرأسماليين الذين وجدوا فيها استثمارا مربحا.

عانى الجنود من المرض والكوابيس والحمق. ألفتهم الجرذان (5)، واصطادوها لما تفشى الطاعون البشري Peste bubónica في المعسكر (6)، شربوا القهوة ممزوجة بالذباب (7)، وشربوا الأبوال (8)، وفكروا في أكل اللحوم البشرية، أو أكلوها بطرق غير مباشرة، متجاوزين بذلك عذاب أسرى «يوميات الرقيب باساجو» (9) الذين ذبحوا الكلاب وأكلوها. وسننتقي من بين صور المعاناة تلك التي تتعلق بشرب البول وأكل لحم البشر.

تكررت صور شرب البول أكثر من مرة، بأساليب لا تخرج جميعا عن نسق الپاروديا المرة : كان «ڤيانسي» في وضعية يرثى لها، لا يكاد يستطيع الوقوف. قدم له الرقيب المطرة Cantinplora فسأله :

«هل هي ساخنة ؟

«-لا ، لقد بردت، وبها سكر» (10).

إن إيقاع الحوار بطيء، مستسلم وبارد، لم يتضمن اسم «البول» ما دام السياق السقيم يدل عليه. ولقد ود الرقيب أن يضفي على الشراب مزيتي البرودة والحلاوة ليجعله مستساغا في فم «ڤيانسي» الذي اضطر لشرب البول للمرة الثانية في ظرف ثلاثة أيام، ولكن العلامتين فقدتا قيمتهما الحقيقية لما أضيفتا لغير موصوفهما المألوف.

وفي حوار إسپاني آخر، ذي إيقاع يراوح بين الأمل والخيبة ؛ فقد البول -ظرفيا- طعمه غير المستساغ، دون أن ينسى الراوي التذكير، إمعانا في السخرية المقيتة، أن الأمر يتعلق بأبوال

Orines في صيغة الجمع، كناية على تباين أذواقها وتعدد مصادرها :

«- ماء ! هل لديك ماء ؟

يعطيه أحدهم مطرة، ولا يعلم أنها أبوال أيضا حتى ينهيها» (11).

ومرة ثالثة يقترن البول بالسؤال والحوار، مع التشديد دائما على الأسلوب الساخر الذي يهون ظاهريا من حموضة السائل وعتاقته، وتأزم الموقف، ويميز خفية بين الجنود والضباط :

سأل أحدهم «فيانسي» :

«هل بك عطش ؟. وبطريقة محمومة يضيف : أنا، لا. شربت أبوالا. أعتقد أن الرقباء والضباط يشربونها بالسكر لأنها مكثت طويلا في مستودع المؤن. إنها حامضة جدا، ولكنها تطفئ العطش» (12).

وأشد فظاعة من شرب الأبوال : أكل اللحوم البشرية. وهو فعل مخز ورد في أكثر من صورة لم تفصح عن تحققه المباشر. ولقد جاءت الصورة الأولى ضمن مشاهدات «فيانسي» لما كان في حالة فرار، في الخلاء، متعبا خائفا من المغاربة :

«في الأسفل، ظل ملائم، وغربان شبعانة -دائما الغربان !- وخنزير يفر وهو يقبع بنصف ذراع بشري في فمه» (13).

مرة أخرى تبنى الصورة على المفارقة الساخرة التي يوحي ظاهرها السطحي بعكس الحقيقة. فالظل والغربان الشبعانة والخنزير الذي ضمن غذاءه هي، في العمق، عناصر سلب عرضت في أسلوب متدرج : فكيف للظل أن يكون مناسبا لوضعية تحفها المخاطر من جميع الجهات ؟ والشبع هنا هو شبع الغربان، رمز الشؤم وكناية عن كثرة القتلى، وتصل الصورة إلى قمة الفظاعة مع الخنزير الذي يقتات لحم البشر.

إن من بين مظاهر تكثيف تلك الصورة تراكم العناصر التركيبية المتباينة الدلالات في نسق خاضع بحدة للوحدة السياقية المركزة، بينما يتجلى المظهر الآخر في تجاوز الفجوات المكنة بين جملة وجملة، على أساس الركون -في نفس الوقت- لمنطق الكتابة المتدرجة. ولقد تحقق المظهران معا في الصورة السالفة التي علق عليها الراوي بصورة أخرى أقل تكثيفا، تندد ضمنا بالمغاربة والإسبان على السواء، دون أن يرتخي ارتباطها بالسياق العام :

«إن المغاربة واليهود لا يأكلون الخنزير، ولكن أولئك [المغاربة] يطعمونه الآن لحما بشريا لكي يبيعوه فيما بعد إلى ممولي الجيش أو إلى الطوابير مباشرة» (14).

أما الصورة الأكثر تشويقا وتشكلا، هي تلك التي يصل فيها الجوع حدا كاد أن ينسي الإنسان «إنسانيته». صورة حوت من سمات التعبير ومكوناته قدرا استحالت معه «نتوءا» متميزا في الشبكة النصية، أو ما يمكن تسميته بـ«الصورة -الحربة» التي تعلن عن حضور متقدم بارز، وعن شأو عال من التحبيك قد لا ترقى إلى درجته مطلق الصور. إنها صورة روائية طويلة، تمثل مقطوعة تامة، صعبة التجزيئ :

«لكن الجوع، الجوع المجسد في الظل، الذي يعصر معدته ويهصر Ciñe صدغيه بليّات حبلية فورك خديه بدرجة لا يُعرف معها هل تنبت لحيته من العظم أم من الجلد. هنا الجوع يمنعه من إتمام نومه. ألن يكون نومه خروجا عن القانون، الآن وهو بصدد القانون

مرة أخرى ؟ لكن فيانسي استسلم لفتور لَيِّنٍ متراخ غدا مريحا مثل تابوت وثير. العينان المفتوحتان قليلا، المتعودتان على الظلام، تنظران بإصرار نحو الباب الذي أنعشته، وهو في لامبالاة باب لا يستطيع أحد سده أو فتحه، رِيالةُ ساق الحارس الدني الميت. رجل بضة، لحيمة وبيضاء. مرت فكرة مثل البرق. وعلى الرغم من أن فيانسي أبعدها، فإنها تركت أثرها، تركت بذرتها. بعد هنيهة، عادت الفكرة من جديد، وقبل أن يرفضها، فكر فيانسي : «قد يصل المرء إلى أن يصبح أسوأ من الوحوش، لأنها لا تأكل لحم مثيلاتها. ثم تدبّر : «على الرغم من أنه في العمق، تفكير جيد، أن يُنْقِذ المرء أولاً». يحاول أن يبعد نهائيا ذلك الوسواس، ولكنه عندما يسقط فيه من جديد، يلزم إذن أن يتدبره.» هل سيعلمون؟ يمكن أن أقلب الميت رأسه نحو الأعلى، ولن يرى أحد إن كانت رِيلتا الساق غير سليمتين». أخيرا تقدمّ في صمت على أربع أياد، والحربة في اليمين، بحيث إنه كلما اقترب إلا وحمسته شهية الأكل ؛ ولكن عند العتبة، وعلى بعد خطوتين من الجثة، حبس أنفاسه. لا أحد في الغرفة. النافذة مهملة : يجب أن يكونوا قد نزلوا جميعا. يتقدم من جديد. يزحف أحد أيضا في الناحية الأخرى من الجثة، ويفر بسرعة نحو السلم. يتراجع فيانسي محتبسا أنفاسه. يصل إلى النافذة وينهار ووجهه نحو الجدار» (15).

إننا نفترض أن الفعل الذي يمتد قصصيا في تسلسل حابسا أنفاس المتلقي ؛ يحقق أبرز مظهر من مظاهر التكثيف الروائي وأكثرها «كلاسيكية»، وتداولا في مجال السرد. غير أن هذا المظهر الكلاسيكي قلما يشغَّل، في الرواية الجديدة، أو في بعض الأعمال الطلائعية في صيغة صافية خالية من تداخل مكونات تكثيفية أخرى، مواكبة لكثافة الإمتداد، من قبيل تمازج الفعل النامي بخصائص التوتر والشاعرية والتقديم والتأخير والإختزال والتعارض. وتنبني صورة «سندر» السابقة على مثل ذلك التداخل المحكم الذي لا يعدم الصلة مع سَنَن التكوين في مجموع صور النص وسياقها :

ففي بداية الصورة تتلاحم دلالات الجوع والقانون والنوم تلاحما بنيويا مع الإستعارة والكناية والتمويه التشكيكي والتنديد الساخر. إن الجوع أضحى جسدا مستعارا قائم الذات يعصر ويهصر ويلوي مثل قن مكلف بوظيفة التعذيب. غير أن التجسيد لا يثبت في وضعية استعارية، بل يسلم المتلقي إلى وضعية كنائية، ثم إلى تمويه تشكيكي :

«... غورت خديه بدرجة لا يعرف معها هل تنبت لحيته من العظم أم من الجلد».

والحقيقة أن بلاغة الصور الروائية لا تضبط أبدا ضمن حضور آسن، ثابت موضعيا، بل هي دائما في صيغة تطلب الإنعتاق في أكثر من اتجاه، إن لم نقل «تأمر» بتحققه. لذلك أسلمت الإستعارة المتلقي، في الصورة السالفة، إلى تمويه يستدعي بدوره تشكلات جديدة ممتدة حتما.

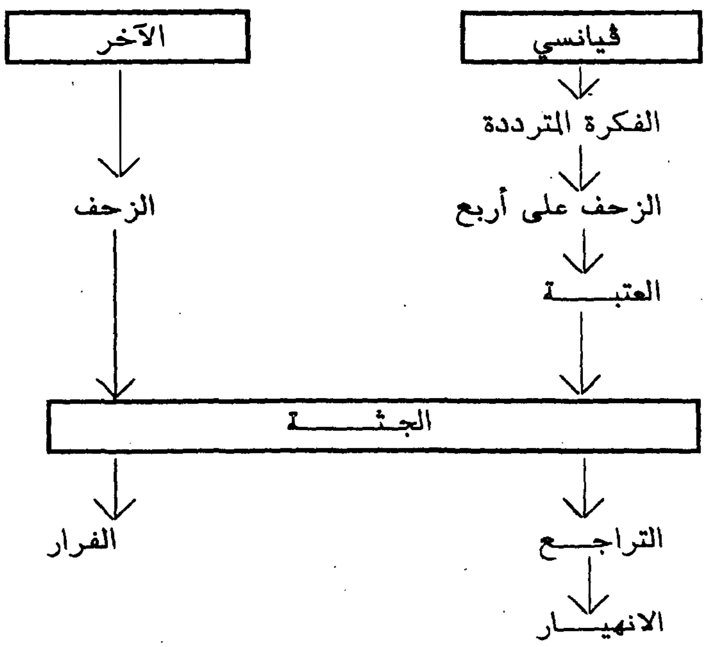
وفي ضوء هذا الإمتداد غدا التمويه «نتيجة» لضمور الخدين، وهما معا يفضيان إلى محطة الحرمان من النوم الذي يستثير بدوره نبرة التنديد : فهل يسمح القانون للجندي بأن ينام وهو في جبهة القتال ؟. إن فيانسي يستحضر القانون في امتثال مثلما يستحضر المريض بالفصام فكرة متسلطة.

كما أن التداخل المتوتر لدلالات الجوع والقانون والنوم يسلم المتلقي نحو حركة إيقاعية جديدة متصاعدة، تكو ية الصورة : إن فيانسي، الأرق ليس محروما من لذة «الإستمتاع» بالإرتخاء، ولكنه استمتاع رهيب مفعم برائحة الموت وسماته بدليل التشبيه الجنائزي :

«فتورٌ لدنٍ متراخ مثل تابوت ولير».

غير أنه من الخطأ الركون، في تقييم إيقاع سرد «سندر»، إلى نبرة وحيدة يمكن وصمه في ضوئها بالتشاؤم أو التفاؤل. فالسلب يستدعي لديه دوما الإيجاب. والعكس صحيح أيضا. ورؤية الكاتب ليست جمعا تلفيقيا بينهما، بل أسلبة مكثفة لسماتهما، قابلة للضبط الإنشائي. لذلك لا يعني التشبيه الجنائزي نقطة الختام، وقفل باب الرجاء، وفقدان الأمل، بدليل «النظرة» العنيدة المشرقة التي في مكنتها اكتشاف بطن ساق الجثة.

منذ تلك اللحظة تبدأ المغامرة الرهيبة : التفكير في أكل لحم الإنسان. وليس من العبث أن تكون الجثة التي همّ «ڤيانسي» - وغيره- بأكل ربلتها هي جثة حارس مدني Guardia Civil رمز القمع في المجتمع الإسپاني الحديث. إن الحارس المدني، الآن، هو في وضعية موت، وقد كان قبل ذلك زميلا في المعركة. لذا نرى أن الأمر يتعلق بأسلبة ساخرة حائرة بين خطين : پاروديا مُرة تمارس نمطا من الإنتقام السادومازوشي على الجندي الإسپاني المهزوم، ورؤيا إنسانية عميقة الدلالة، تود اقتناص الحقيقة البشرية وضبطها في ضعفها وكذا في قدرتها على التحمل. ومن خلال مكونات هذين الخطين وسماتهما تتبلور لحظة تنوير الصورة، كمايتبلور تذييلها الدال : يتراجع «ڤيانسي»، «يصل إلى النافذة وينهار ووجهه نحو الجدار» :



إن التكثيف إذن هو حصيلة تشكيل منتظم لمكونات ومدارج سردية، وليس نتيجة لصياغة بلاغية شاعرية، أو ترميز مجنح. والحقيقة أن «سندر» بلغ شأوا عاليا في هذا المقام، وإن اعتمد أحيانا على تراكيب تعري الدلالات وتفضح ماهية الرؤى، من قبيل :

«قد يصل المرء إلى أن يصبح أسوأ من الوحوش».

إنه «تفكير جيد، أن يُنقذ المرء أولا».

ومن هنا تتراءى إمكانية الحديث النقدي عن نمط من الكثافة الواقعية التي ليست هي.

بالضرورة، كثافة اللغة الشعرية. يقول «دي نورا» متحدثا عن الحقل الواقعي لهذه الرواية :

«في نفس الوقت الذي يثبت فيه الكتاب الأول لسندر -إيمان - القدرة على الملاحظة والفطنة لتسجيل التفصيل الجاف الدقيق بدرجة مدهشة، فإنه - من حيث المقصد- تنديد شديد وحار بما جرى في حرب المغرب : إننا لا ندري هل نقول إن الواقعية مشروطة بالتوجه الإجتماعي، أم أن العكس هو الحاصل ؛ وفي جميع الحالات، هناك نوع من الفن الواقعي الذي يظل «محايدا»، محافظا، لكن لا يمكن تصور مواجهة حادة مع الإشكال الإجتماعي، ومحتوى ثوري أو مجرد محتوى نقدي خارج رؤيا للعالم وخارج جمالية واقعية : واقعية ساذجة أو واقعية مع سبق الإصرار» (16).

ضمن هذا النسق الواقعي المحايد الذي لا يعدم الصلة مع أنماط أسلوبية شتى (*)، بما فيها الترميز والمفارقة الساخرة؛ يورد «سندر» شهادات تندد بالحرب، وتحاول التخفيف من غلواء العذاب الذي قاساه الجندي الإسباني في «أنوال». «ولقد اعتبرت إيمان بكل بساطة ريبورتاجا، وتعليقا تنديديا بحرب المغرب، وهذه النظرة هي بالطبع تبسيطية للغاية» (17)، لأن التنديد فيها مؤسلب بما فيه الكفاية، مندغم، عن وعي، بالتشكيل الفني للصور الروائية التي لا يجب أن «تقرأ» موضوعيا فقط، بل وأيضا من خلال تشاكلها مع سائر المكونات والسمات.

في لحظة، يشعر «ڤيانسي» بسريان روح الهزيمة في كيانه، شعورا يترجم بواقعية «جافة» وتراكيب متراصة يغيب عنها المجاز الشاعري :

«لأول مرة، منذ وجوده في المغرب، فقد ڤيانسي الثقة في الرؤساء. فقد سبق له أن رأى فشل الجنرال S مرتين. إن للمغاربة خيولا كثيرة، ورشاشات جيدة، وقنابل يدوية أفضل مما لنا لأنها تحتوي، على الأقل، كيلو ونصفا من المسامير والرصاص المقطع الذي يلتقطونه من الخلاء. إن الوضع ليس كما كان في السابق. كل شئ يضعف ويخطئ. بالأمس أسقطوا طائرة، وتجولوا بقبطانها الميت مغروسا في أعلى وتد» (18).

لا يمكن، ألبتة، فصل هذا التصوير القاتم عن الكثافةَ القاتمة المهيمنة على الفصل الخامس الذي تنغرس في نخاعه هذه الصورة، وكذا عن قتامة النص برمته. وليس التفوق العسكري المغربي، من ناحية ثانية، اعتباطيا، ولكنه تأكيد لرباطة جأش المغاربة التي «تغنى» بها السياق في أكثر من مناسبة، نظرا لاستماتتهم في الدفاع عن قضيتهم العادلة. هكذا فالنعوت التالية التي تكال لهم (Mejores-buenos-abundantes) (*) هي سمات غير مجازية بالمفهوم الصارم للمجاز، ولكنها تزكي الرؤية العامة. أي أنها بلاغية طبقا لمقتضيات البناء. كما أن إسقاط الطائرة والتشهير بربانها فعلان يوائمان الصورة الكلية أكثر مما هما «تنديد» بوحشية المغاربة.

في مرحلة لاحقة يتجاوز التنديد الإرتياب في دور المسؤولين الإسبان عن الحرب والهزيمة إلى ضرورة أخذهم بالقصاص، دون أن تخرج الكتابة الروائية، مع ذلك عن نطاق أسلوب التصوير السياقي :

يقول جريح «لڤيانسي» الجريح بدوره :

«إذا نجوت، فابحث عن المذنب وزعزعه [بالرصاص]. إذ لو هناك إله في الأعلى، فهو الذي سيساعدك على التصويب» (19).

غير أن هناك تشكيلا تصويريا آخر تتشابك فيه بإحكام موقع سمات الواقعية الزاعقة

والأسلوب الإنشائي، والتقريرية، والتخيل الجنح مما يرقى به إلى مستوى الصورة التي تضرب في آن واحد في اتجاهات شتى : إنسانية ووجودية وتركيبية وتخييلية...

«هناك فرس مبقور، رأسه ملوي بطريقة لا تصدق ومحصور تحت العنق في مثل هيئة فرس الشطرنج. يزحف فيانسي على أربع أياد ويسقط جنب الفرس. إنه فرس رماية جميل. من الذي يجعل هذه الحيوانات المسكينة مسؤولة عن عدم خبرة أو عدم تروي القيادة ؟. ما هو الواجب المدني للبغال والخيول ؟. بعد ذلك ينبه فيانسي : على الرغم من أننا مثل البغال، لنا الواجبات المدنية، وليس الحقوق : الواجب المدني في الموت. إن الدولة تسمح لنا بالموت لكي تدعم الحق المدني لدزينات من الكائنات الذين هم التاريخ والثقافة ورفاهية البلد، لأن البلد تبتدئ وتنتهي فيهم» (20).

لا يستند هذا التشكيل على وظيفة النعوت قدر اعتماده على خطة تخييلية تسخر أكثر العناصر مادية وتقريرية لصياغة تنديد هو أقرب إلى البوح المتألم منه إلى الخطاب المباشر. أما عن الإيقاع فيجب أن يرصد في التوازي بين جمل الإنسان «الزاحف» والحيوان المسجى، وبين الأسئلة المعلقة التي تظل بدون جواب والحقائق المرة التي يستعيدها «فيانسي»، وعموما بين دلالتي الحيوانية والإنسانية اللتين لا يلمس الراوي بينهما فرقا على صعيد المعاناة.

إن الأمر يكاد يتعلق بتراكيب ذات واقعية زاعقة، ولكنها ليست مباشرة، وبنمط من التصوير المكثف الذي يلتزم فيه الكاتب -حسب «أولمان»- بفرض نوع من الرقابة على نعوته وصوره الشاعرية (21)، مستلهما جزئيات البشاعة ليصوغ منها أوصافا تقطر «إنسانية»، دون أن يلعب الوصف بذاته دورا «بطوليا» على المستوى الأسلوبي :

«يزحف فيانسي ملامسا الفرس، يتقلب ويتموضع في الجانب المقابل بين القوائم. لأول مرة يشعر بنفور الموت في لفيفة الأمعاء التي تطل بين القائمتين المؤخرتين، في عيون الحيوان المفرغتين من قبل الغربان وفي مخطميه المأكولين من قبل بنات آوى. كان الحيوان سالما في منطقة الردف، ولكن تبدو في البطن خروق كبيرة، شعره وجلده محروقين» (22).

إن واقعية «سندر» ترقى إلى السمت الذي يصبح فيه المجاز المكبوح هو سيد الموقف. بذلك لا تظل وظيفة الصورة محصورة بين طرفي الحقيقة والمجاز، بل تضحى المعلومات الواقعية بدورها تركيبا مجازيا. إنها تقنية صعبة، عثرنا على مثيل لها في قصة «إرنست همنغواي» القصيرة : «التاريخ الطبيعي للموتى» (23) التي تختلط فيها أيضا أشلاء البغال والخيول بويلات الحرب، وبالتنديد المكبوح، وبتوحد الإنسان مع الحيوان في الموت.

وقد يمتزج التنديد، أحيانا، بهذا المستوى من الواقعية لينفتح، جزئيا، على التشبيه والإستعارة، دون أن يتخلص، مع ذلك، من طعم المرارة والجفاف، أو يقطع الصلة بالسياق. يقول «فيانسي» :

«نحن هم الذين يسموننا أبطالا في الصحافة والمدارس. أن نحمل مع زميل في النعل، ونربي القمل ونشرب البول، ذلك هو أن نكون أبطالا. أنا بطل. بطل ا. ب-ط-ل. عند تكرار اللفظة تفقد معناها، ليغدو صوتها كهمهمة حيوان أو ضوضاء شئ يحتك بآخر» (24).

إن «فيانسي» هو، في ضوء معطيات الصورة «لا بطل Antihéroe»، حينما يرفض -انطلاقا من الفضاء المغربي- البطولة المزيفة التي يحلو للكتبة «الوطنيين» تضميخها بالافتراءات. بينما هو يعمد، بشجاعة إلى تشريح اللفظة للكشف عن خوائها وغموضها لغة ومجازا، وتلك

مرتبة عالية في سلم التصوير المتوازن.

وفي جميع الحالات لا تنفصم صور التنديد الواقعي عن النبرة الساخرة التي تعد من أرسخ سمات هذه الرواية. لنتأمل في الصورة التالية كيف يطول الهزل المقدسات والأسماء الدينية التي تحرف عن مواضعها، وكيف يتداخل ذلك مع أساليب تخييلية، ومع النقد السوسيولوجي والإقتصادي لحضارة الغرب الإبتزازية :

«جلس [فيانسي] على صخرة. تُشرف على المنظر قمةُ القديس يوحنا المعادن San Juan de las Minas. يجب أن يتعلق الأمر بالقديس يوحنا المعمدان San Juan Bautista هناك ينادي ناسكَ الملايين، وزاهد الصناعة بالفضيلة والعفة والصوم، معمّدا الأهليّ indigina بغبار المعدن الخفيف الحمرة. إنه تعميد العبودية والخنوع. عمارة العمل المفروض والمبخوس الثمن. ليس هناك أيامٌ شغلٍ قارة، ولا حدود دنيا للأجور. إن موكب المقنّعين الذين يغطيهم الغبار الخفيف الحمرة والحجر المرشوش بأحشاء الجبل الدامية، يدب من المنجم إلى القطار، ومن القطار إلى النجم، صامتا منتظرا غروب الشمس، والريالات الستة.

حضارة الغرب، قطارات منجمية، سوسيولوجيا الشفقة المسيحية، وفي الخلف، الجيش، الحياة الشابة والقوية بالكلمات الثلاث المترددة على الشفاه : الوطن، البطولة، والتضحية» (25).

إن التنديد بالإبتزاز الإسپاني الجشع لخيرات الريف المعدنية وكذا للعمال الإسپان أنفسهم يكون الخلفية الإقتصادية للصورة. على أن أبرز مظاهر التنديد التي تهمنا في هذا المقام هي التي تندمج فيها خطط التعرية بصور المغاربة ومعاناتهم اندماجا معلنا. يقول أحد الظرفاء محتجا ومعلقا على كلام جندي زميل، يقف على مشارف الخبل :

«لا يمكن أن يقال هنا عن أحد إنه أحمق، لأننا كلنا حمقى. كان علينا أن نوجد في أرضنا : هناك يحقق كل واحد وجوده. هل يمكنك في أرضك استخراج جثة، هكذا وبدون سبب ؟. لا أنت ولا أحد يستطيع، لأن ذلك هو الشئ الأكثر قداسة. أما هنا فقد أخرجوا من الأرض للمرة الرابعة مغربيا مسكينا» (26).

إن التصوير هنا روائي بكل ما في الإصطلاح من فن. وتركيب : «إننا كلنا حمقى» يختزل كل الوضعية المتوترة اللامشروعة التي تسم الوجود الإسپاني بالمغرب، والتي تترجمها «إيمان» عبر شبكة سياقية متجانسة التكوين. أما مسألة إخراج جثة المغربي من قبره، فهي تفصيل من ذلك الحمق، وفسيفساء في التشكيل القاتم، وفعل روائي لا يتكلم بذاته ولكنه لا يشذ عن منطق الدراما المرة المتحكمة في النص. فـ«سندر» «يُدخِل في كل صورة ما هو دال وموح فقط، متوجها دائما نحو وحدتي البنية والدلالة» (27).

إن مظاهر اندماج التنديد بصور المعاناة المغربية عديدة، منها ذلك المشهد الحواري بين شيخ مغربي يبيع خمس بيضات وعريف إسپاني يطالبه قسرا بأداء المكس (28)، ومنها أيضا تلك الصورة المتسلسلة التي تصف مقتل مغربي من قبل جنود إسپان ببرودة دم :

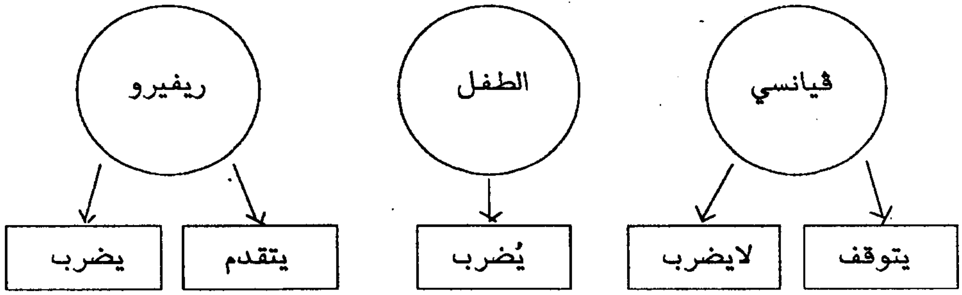
«كان يجب عليهم أن يصعدوا أربعة كيلومترات وعرة جدا، تحت شمس رصاصية محملين بكامل عتادهم. كل ذلك لأن «ذلك العم ذا الغمد Aquel tio vaina» قد بوغت وفي حوزته بندقية مشحونة ورسائل بالعربية. تفاهم العريف والجنود بلهجة غجرية. ولم

يسيروا كيلومترا واحدا حتى شرعوا في دفع الأسير إلى أن أخرجوه عن الطريق. وبعيدا من هناك، إلى جانب ربوة، أطلق عليه أحدهم النار عن كثب ؛ لكن المغربي جمّع كل قواه وحاول الدفاع عن نفسه. وفي معركة قصيرة وغير متكافئة قضوا عليه بطعنات الحراب. ظل تحت الشمس ودماء جراحه تفور. نزعوا الحراب من البنادق وأعادوها إلى أغمادها. حملوا بكل اطمئنان بنادقهم، وباشروا الرجوع وهم يمزحون ويغنون» (29).

على أن فظاعة التنديد المكبوت تصل أوجها في تلك الصورة المتراصة التراكيب التي تفضح بتشف خفيف، الدور الحضاري الذي كان الإسبان يدعون القيام به لصالح المغاربة :

«فجأة يظهر طفل مغربي. ست أو سبع سنوات، أسمر، منذهل في حلة تستريح فوق القدمين الحافيين. يتوقف ڤيانسي عندما يسمعه يصرخ ؛ لكن ريفيرو Rivero يتقدم فتفرق جزمته السميكة المسمرة في بطن الطفل الصغير الذي يتدحرج فاقدا الوعي» (30).

يواكب قصر أنفاس التراكيب وتقطعها المتراص حالة فرار الجنديين. كما أن التداخل المكثف للسمات والمكونات لا يلغي بتاتا البنية المتوازنة التي انتظمت الصورة وفق إيقاعها : إن هناك طفلا مغربيا يتموضع «بتوتر» بين شخصيتين إسبانيتين. واستعارة «استراحة الحلة descansa» تتناقض مع تميز الطفل بالسمرة وذهوله ثم صراخه. وفعل «يتوقف» الموحي باحتمال شفقة «ڤيانسي» ؛ يقابل فعل «يتقدم» المهد لممارسة العنف الذي يعد تتويجا للصورة الجزئية، وصورة النص الكلية أيضا.



لنتأمل، بعد الجنود، صور الوسطاء الذين يحققون في رواية «إيمان» وظائف الوصل بين دائرتي الإسبان والمغاربة. وإذا كان «سندر» يستحضر، بهؤلاء ثابتا أساسيا من ثوابت الكتابة الإسبانية عن الآخر ؛ فإنه يزورّ، في نفس الآن، عن الأسلوب الروائي المبتذل لتصبح شخصية الوسيط بين يديه ذات شأن جمالي لا يقل أهمية عن سائر المكونات.

ثمة، في هذا المقام، شخصية وسيط مغربي ذي أصل إسباني سيساعد ڤيانسي على الفرار، على أن وسطاء «إيمان» هم، على وجه الخصوص، هؤلاء المغاربة الذين تجندوا في الجيش الإسباني، فسموا تارة بالعسكر Ascaris، وتارة ثانية بالشرطة الأهلية Policia Indigina »، وصوروا أحيانا في مواقف تشي بالخيانة أو الخنوع التام، وأحيانا أخرى في مشاهد استلاب ترق لحالهم.

رسمت «إيمان» لهؤلاء الوسطاء صورا مستقاة من واقعهم الحياتي اليومي، أو من واقعهم العسكري. وفي كلتا الحالتين بدا العسكر أناسا بسطاء، مهزومين، يعانون نفسيا من جراء وضعيتهم البشرية الهجينة التي لم يملكوا الوعي الوجودي الكافي لاستشعارها، لذلك ناب عنهم الراوي في

وصف بعض ملامحهم المعبرة، وفي اصطفاء نماذج من كلامهم ضمن نسق لا يشذ عن التكوين الروائي العام.

لقد تعددت حالات الحصار الذي تعرضت له ثكنات الإسبان من قبل المغاربة. وفي كثير من تلك الحالات، كان الجنود الإسبان يحذرون من خيانة الوسطاء التي غدا هاجسها سمة ثابتة من السمات المكونة لشخصيتهم :

«توجد للشرطة الأهلية في قطاعها الضيق، تحت كوخ صغير. هذا المساء خاطبهم القائد. إن كل من يحاول الخروج من الموقع بالأسلحة أو بدونها سيموت مثقوبا. وعلى العكس، فإن الذين يظلون هنا لحمايته سيأخذون جائزته...» (31).

إن الشرطة الأهلية أضحت، من حيث هي كتلة من البشر، سمة تكوينية في مجموع النص لمساهمتها الروائية الفعالة، جنب سمات أخرى لا تقل عنها وظيفية، والتي حشد الراوي طائفة منها في الصورة التالية المتوترة بين قصر التراكيب وطولها، وبين هاجس الخيانة والأفعال القائمة في حقل الإحتمال، من قتل أو طرد أو تجريد من الأسلحة :

«انتفى النوم. العطش يسبب نعاسا مفعما بالرؤى. لكن المشكلة الأكية الكبرى، يكونها الأهالي الواهنون بسبب العطش، والأسوأ من ذلك، الواهنون نتيجة فقدان الأمل. إن نعدام الماء، والهجوم الذي يجب صده من جدار الحصن صباحا ومساء، كل ذلك ينضاف إلى هم الأهالي، لأن بين المتمردين [المغاربة] الذين يندفعون للهجوم علينا يوجد كثير من العسكر الذين كانو قد أعفوا أياما سابقة، الذين قاموا بخيانة في طريق أنوال. اقترح أحد أن يُقتلوا. و اقترح آخرون بأن يطردوا من الموقع ويجردوا قبل ذلك من السلاح. بينما يوجدون لآن تحت المراقبة السرية» (32).

على أن فهما أكبر لوضعية الشرطة الأهلية يتجلى في الصور السردية التي تمثل مشاهد مستقاة من واقعهم المعيشي أو النفسي :

«إن هؤلاء الجنود المنفصلين عن سلالتهم بشئ حيوي ودائم في الضمير مثل الخيانة : مازالوا يحتفظون بروابط قوية جدا مع مواطنيهم : «سيدي محمد العربي» الذي يصلّون له في الغروب، الشاي الذهبي، والرقص. ويمكن للرابطين الأول والأخير أن يندمجا في نفس الإحساس الديني، بينما يمكن في المقابل إضافة ملمح آخر مميز : أي ذلك المظهر المركز، القليل الصرامة، المفصح عن مخيلة هائجة» (33).

إن إحساس الراوي قوي جدا بمأساوية تلك الكتلة من البشر المتسمة بالهجنة والغرابة، فلا هي مع الإسبان ولا مع المغاربة، وهي بذلك لا تخرج عن نطاق مأسوية النص برمته. والحقيقة أن «سندر» لم يشأ الوقوف عند حد السمات العرقية في الصورة الأخيرة وإن اعتمد على عناصر متداولة في مثل هذا المقام كالشاي والنبي محمد والرقص والمخيلة الهائجة، وهي عناصر لا يجب أن «تقرأ» في انفصال عن السياق التراجيدي العام. على أن «سندر» لا ينسى، في نفس الآن، وظيفته الروائية، لذلك سنجده في الصورة التالية يجدّ لإقتناص السمات المميزة للشخصية الفنية لهذه الفئة الهجينة :

«خرج عسكريان إلى السوق وناقشا بالشلحة شيخا حول ثمن علبة من الشاي. يتمسك التاجر بالثمن والعسكريان يساومان. شيئا فشيئا ارتفعت الأصوات فوق همهمة السوق. هكذا ، يَلمّس

مرة أخرى الفرق بين المغربي العاصي المتمرد و المغربي «المتحضر». فلقد أعمى هذا الأخير بثقته في نفسه وبظرافة الجندي الإسباني. وعندما يتناقش العسكر المغاربة في هياج بلغتهم، يقحمون صيحات بالإسبانية ! Hijo de puta ! ! puñeta ! ! coño ! ثم يسترسلون بلغتهم الغامضة. تلك طريقة سهلة ومضمونة لتمييزهم، منذ النظرة الأولى»(34).

بعد الإسبان والوسطاء ؛ نتوقف لفحص صور مطلق المغاربة «المتمردين»، أو «المسالمين» الذين اكتووا جميعا بنار الحرب، وتجرعوا بدورهم مرارة المأساة إضافة إلى مرارة التجربة الإستعمارية. ويتأسس تعامل «سندر» مع المغاربة وفق ثنائية بنائية، يَرمون فيها تارة باللعنات ويوسمون بأوصاف القدح والخسف، ويصورون، تارة ثانية بصفتهم ضحايا الحرب والإستعمار والحياة.

لنبدأ أولا بالسمات المعيبة.

اتسم المغاربة، عموما، بالقسوة الفظيعة زمن الحرب بدليل عدم احترامهم لحرمة الجثث التي كان يحلو لهم التشهير بها، أو «التفنن» في اللعب بأعضائها، أو استغلالها ماديا. ومن بين مظاهر الإستغلال الفظ هذا التركيب المركز الذي تنطق، في جملته الأولى بلاغة الوصف المباشر المكثف والموجز، إلى جانب استعارة «العجينة» في جملته الثانية :

«لقد دق المغاربة بالحجارة فكه لإنتزاع الذهب الذي كان في أسنانه. لا فم له. والنتيجة عجينة من اللحم والعظام المكسرة» (35).

وأكثر من ذلك، أن المغاربة لم يتقاعسوا عن استغلال حتى الحيوان المحرم في ديانتهم للوصول إلى مآربهم المادية :

«إن المغاربة واليهود لا يأكلون الخنزير، ولكن أولئك [المغاربة] يطعمونه الآن لحما بشريا لكي يبيعوه فيما بعد إلى مموني الجيش أو إلى الطوابير مباشرة» (36).

ومن البديهي أن يتبين القارئ في الصورتين الأخيرتين تحاملا جليا على المغاربة، لأن قسوتهم فيها غير مبررة على الإطلاق. غير أن السياق العام للتصوير يتيح تقييما آخر أكثر توازنا ما دامت الصورة الكلية المزمع ترسيخها لا تدين المغاربة، وتعتبر نضالهم عملا مشروعا مهما تباينت أساليبه.

أضف إلى ذلك أن سمات القدح لم تخل هي الأخرى، شأنها في ذلك شأن جميع سمات النص ومكوناته، من نبرة السخرية المرة التي طالت، في الجوهر، المغاربة والإسبان على السواء :

«أحيانا يحمل النسيم من السهل البعيد روائح كريهة. عندما تهب من هناك فإنها تكوّن «صفحة من الغائط» حقيقية، كما يقول أوطازو Otazu الذي يعتقد تحديدا أنها نتانة المغاربة الميتين. «إن مسيحيا لا يمكن أن يطلق مثل هذه الرائحة الكريهة» (37).

غير أن هناك ملمحا تصويريا موجزا تسلل إلى السياق كمارد خبيث، متقل بمثل ذلك الحقد الدفين الذي ألفناه في الروايات الإسبانية المتحاملة، التي اعتادت إطلاق الأحكام بمجانية لا يفلح البناء العام أو التنسيق الكلي للنص في تبرير رتب قسوتها :

«... تلك المغربية الصغيرة من بني ورياغل، تواكبها كل صور الرعب التي توحي بها تلك القبيلة : دميمة، مسوّدة وإن لم تكن سوداء، جدية بوحشية...» (38).

فالوظيفة الروائية لهذه الفتاة المغربية محدودة جدا، لذلك لم يكن هناك لزوم لربط صورتها المتوحشة باسم قبيلتها على الطريقة الإثنية المتحاملة التي كان «سندر» قد تحاشاها في جل صفحات النص.

لقد اقتضى السياق الحربي للرواية أن يرسم الآخر في وضعية مغايرة للذات المتكلمة، بحيث أضحى التقابل حاسما بين الطرفين المتصارعين مثلما هو الشأن في معظم الروايات التاريخية أو الحربية. غير أن «سندر» لم يلتزم بمثل هذا التقابل الحاد بين الشعبين المغربي والإسباني، واكتفى بانتقاء حالات ومشاهد تبرز غرابة الآخر وتصور «شذوذه» دون أن يسلك المواقف والمشاهد في سياق متسم بالتسلسل أو الترابط. أي أن حضور الآخر -بالنسبة إلى الذات الخاطبة وبروزه في فقرة أو فصل دون مطلق الفقرات والفصول- هو اعتباطي لا يخضع لمنطق حاسم أو لسيرورة منتظمة في مقابل السيرورة السردية التي يتجلى فيها عالم الذات المتكلمة.

والواقع أن «سندر» قد واكب بهذه الخطة ما هو سائد في العديد من روايات الحماية، ولكنه تميز عنها بتوظيف نمط من الإعتباطية السردية الخاضعة لتكثيف يظهر المغاربة في صور جزئية لها قناعاتها الخاصة ودلالاتها المتبلورة في تشكلات مدروسة. إنها صور جزئية مصطفاة، ذات نكهة خاصة وإن لم ترضخ لأي نوع منتظم للبروز السردي. لنتأمل في هذا الصدد الصورتين الحربيتين التاليتين :

1- «المغاربة يضحكون، يصيحون، ويهددون من خندقهم. لهم نغمة انتصار غير مفهومة بعد تلك المجزرة» (39).

2- «لو كانت معركة بين جيشين نظاميين، لكانوا [الإسبان] قد استسلموا وانتقلوا إلى وضعية الأسرى ؛ ولكن هنا لم يعد أي أمل . بعدما شاهد الجميع-استشهاد الضابط الطيار» (40).

ففي الصورة الأولى، التي لا تخلو من تكثيف وأفعال تترجم الجلبة والصخب ؛ لن تنطلي على القارئ اللبيب نغمة الغرابة التي لم تحظ باسم مضبوط من قبل الراوي، ولكنها غرابة تقرأ بين الكلمات، وترتبط بالسياق وإن لم تدرج ضمن استرسال سردي.

والصورة الثانية أقل غموضا من الأولى بالنظر إلى خلفيتها الدلالية، ولكنها لا تخلو، هي الأخرى، من محاولة تصوير شذوذ الآخر في طريقة الحرب، وقدرته على التصرف وفق ضوابط غير منطقية.

غير أن انعدام سيرورة الإسترسال في تصوير ظهور الآخر كان يتجاوز في الحالات التي يتداخل فيها القدح في المغاربة بالمشهد الروائي الذي يمثل فيه البطل أو أي إسباني آخر ذاتا محورية ؛ إذ في مثل هذه الحالة يغدو القدح سمة منجذبة وتابعة لسيرورة صاحب الخطاب :

«استعاد فيانسي حقده ضد المغاربة لما أحس بأنه مدعم بمدافعنا. لا يتأمل، لا يفكر. جميع أحاسيسه تصدر باستقلال كلي عن الروح : «ردود فعل كيميائية وفيزيولوجية خالصة. الحقد يجعله يتمتم : «أبناء القحبة ! هل سأذبل هنا ؟» (41).

فحقد الصورة يطل من خلال كيان روائي فاعل ومتفاعل، بذلك أضحى حقدا مندرجا في سيرورة سردية منتظمة، صادرا عن شخصية روائية جريحة، تلعن قصصيا وليس إثنيا. وأكثر من ذلك إنها لغة «كيميائية فيزيولوجية خالصة»، تطمح للاتسام بـ«الإنسانية» عوض الحافز

الإستعماري أو العرقي.

وقريب من هذا النمط من القدح الصورة التالية التي يخاطب فيها «ڤيانسي» جثث المغاربة :

«تلك الأسلاك الشائكة بجثث المغاربة المحتبسة فيها. ماذا تفعل هناك ؟. هيا انهضوا، كفى. اذهبوا إلى القبائل مصلين صلاتكم العنيدة (...).

- هيا، لتذهبوا نحو القبيلة، يا أبناء القحبة ! الشمس تشرق. ألا تصلون للـه الأكبر ؟ الله يهنيك، أيها الديوثون ! السلام عليكم، أيها المخنثون ! ألا تصلون ؟.

ڤيانسي لا ينزع بصره عنهم وهو يتلجلج. يتحرك الموتى أحيانا، الرأس نحو الأسفل، معلقين من البطن على الأسلاك الشائكة. وآخرون، ينظرون بإصرار إلى صدورهم، الفم نحو الأعلى، والعنق معوج فوق الأرض، والساقان العاليتان العاريتان. ڤيانسي لا ينزع عنهم نظره :

- هيا صلوا، فقد أشرقت الشمس.

يرفرف الصمت بجناحه فوق الموقع. يصل إلى الأسلاك الشائكة صوت جوقة موحد : «مولاي عبـ-س-لام...». ويزداد ارتفاعا، بين النشيد والترتيل. يفتح ڤيانسي عينيه دون أن ينتهي إلى التصديق :

-الأغبياء، الأغبياء : الآن تصلون ! وستأتون فيما بعد لترشقونا ولتروا هل بإمكانكم القفز على الأسلاك. ونحن، أيام وأيام...» (42).

يلعن «ڤيانسي»، في هذه الصورة الإحيائية (*) الجثث في نفس الوقت الذي يناجيها بلغة تتراوح بين الكبح والصراخ. وتقابل اللعناتَ الصريحة القاسية التراكيبُ الحزينة والمتعاطفة التي تصف الأوضاع الغريبة للجثث وصفا يكبت النعوت، ويطمس الزخارف ولكنه لا يسكت عن إفشاء حقيقة وجودية مرة، يتساوى فيها مرسل اللعنات الحي بهؤلاء الموتى الصامتين. على أن وضعية هذا التساوي تنكسر عند اختلاط جلبة الأحياء بصمت الموت، أو عندما يعير المغاربة الأحياء أصواتهم لإخوانهم الميتين. وتنكسر أيضا عند مقارنة حالة «الموتى المتكلمين، الفاعلين بالنيابة» بحالة الإسبان المتقاعسين المتخاذلين، التي يفصح عنها التعبير الناقص : «ونحن، أيام وأيام...» تلك الحالة الخاضعة للمعادلة الأسلوبية التي ترى أن كثيرا من صور «إيمان» تنتهي «بجملة موجزة لشخصية ما تلخص -بشكل غير مباشر، وأحيانا مضمر- الفضاء الطبيعي للمكان والوضعية الحماسية للحظة». (43) وطبقا لهذا التخييل، أصبح الإسبان المغيرون ضحايا، والمغاربة الميتون أبطالا منتصرين.

إن «سندر» في هذه اللوحة الإنسانية، يذكرنا بقوة اللغة الوجودية التي ضبطناها سابقا في قصة «همنغواي» القصيرة، مثلما يذكرنا وصفه لأوضاع الجثث بانكسارات الخطوط ونطقها، في بعض لوحات «براك Braque» و«بيكاسو Picasso» التكعيبية.

وهناك حالة ثالثة لا يُلعَن فيها المغربي ضمن سيرورة سردية مسترسلة، أو من خلال تفاعل مع شخصيات روائية إسبانية، بل في صيغ مشهدية مستقاة من الفضاء المغربي حسبما يتراءى للراوي الأجنبي :

«تُسمع أصوات عربية قريبة، ويقبض ڤيانسي أنفاسه مذعورا، إنهما مغربيان في حوالي الأربعين عاما، يتقلدان بندقيتين، يمشيان بسرعة، ويقبض كل منهما يد الآخر. يحيلان

متماسكين، لا لأن أحدهما يحترم الآخر، بل ليطمئنا إلى معرفتهما أن أيا من الإثنين لن يسرق من قبل الآخر في لحظة غفلة. عندما يلتقيان وهما يتكلمان، بأخلاق مهذبة، لطيفين، وأحيانا يبتسمان، يصعب الإنتباه إلى القسوة السنورية التي يخفيانها. يتوقف أحدهما، ويخرج من الحفظة الجلدية الكبيرة أنبوب معجون الأسنان، يبسطه فوق كسرة خبز ويأكل بشراهة لذيذة» (44).

ينطق هذا المشهد بشذوذ الآخر وغرابة أطواره المعيشية مثلما يؤكد خطة التكثيف الدقيق المتراص التراكيب، وقدرة «سندر» على اقتناص اللمحة الدالة المؤثرة بعمق. ولعل أبرز مظاهر الكثافة تواري الراوي وعدم تعليقه على أكل معجون الأسنان من قبل المغربي، ثم اعتماده على أسلوب مفعم بالأناة والوقار، إضافة إلى جملة «القسوة السنورية» التي ينبئ تجسيدها الإستعاري عن فراسة روائية وخبرة بلاغية أصيلة.

من جانب آخر، يلاحظ أن القدح في المغاربة يستعير في «إيمان» سمة سائدة في معظم روايات الحماية، تتمثل في نعتهم بـ«المقملين»، وإن كان «سندر» لا يحاذي بدقة كاملة تلك الروايات في تسخير هذه الصفة. مرة أخرى قال أحد الجنود الإسبان :

«أيها العريف، إننا أقوياء ولنا أسلحة جيدة ! فلماذا على هؤلاء المقملين أن يغلبونا ؟ نعم، أنا أعرف، لأن الحق معهم، وذلك له وزنه الكبير» (45).

فصفة المقملين ليس فيها تحامل تام، بل هي سمة تعادل اعتراف الجندي بحق المغاربة المشروع. وأقل توازنا من ذلك الصورة التشبيهية التالية :

«يستيقظ السهل ومعه يبدأ المغاربة في الحركة مثل القمل في قميص» (46).

على أن «المقمل» تغدو سمة عامة تطول المغاربة والإسبان على السواء في الصفحات الأخيرة من النص، لما تأكدت، سرديا، مأساة الإنسان، وثبت بالتصوير ضياعه الوجودي. فبعد أن تخلص «فيانسي» من هول الحرب وعاد إلى إسبانيا قاصدا قريته، دار بينه وبين سائق الحافلة حوار كثيف رفض السائق على إثره قبول «فيانسي» في حافلته :

«هل معك رخصة ؟

لا يا سيدي. جئت من المغرب.

إذن يجب أن تكون مغيطا بالقمل.

يريد فيانسي أن يشرح [...] لكن السائق لا يسمعه» (47).

إن القمل في هذه الصورة التي لم تخل من لمسة مجاز، أصبح وصمة عار في جبين «فيانسي» المحروم من الوطن، والمحروم من الإعتراف بتضحياته. وقد يكون القمل مغربيا كما قد يكون إسبانيا ؛ ومع ذلك فالحقيقة السافرة في الخطاب تثبت أن الإسباني أضحى مرفوضا في بلده من قبل بني جلدته، الشئ الذي لا يظل معه «القمل المغربي» معيارا لرفض المغربي من

وهناك وضعية وصفية تعد هي الأخرى ثابتا من ثوابت وصف المغاربة في روايات الحماية، تتمثل في نعتهم بالقدرة على الإختفاء خلال المعارك، والإختلاط بسواد الليل وتماهيهم مع صمت الطبيعة أو ضوء القمر. غير أن «سندر» قد أفلح، في معظم لوحاته، في أسلبة مثل هذه الصيغ

وإخراجها من سياق الكتابة الآسنة المفتقرة إلى الرؤيا المتماسكة. والصور التي من هذا القبيل عديدة. مرة سقط «ڤيانسي» جريحا بعد عراك مع مغربي يكاد لا يظهر (48). وفي صورة أخرى يقول الراوي :

«لا أحد يعلم من أين يخرج هذا القدر من المغاربة» (49).

وتكاد لفظة المغاربة، التي وردت بصيغة الإفراد بينما يقصد بها الجمع Tanto moro أن تنتقل من حقل الإسم المنعوت أو الموصوف Substantivo إلى حقل الصفة ذاتها. فالإسم يكتسي هنا حلة الخطر الرهيب المستقى من كثافة السياق وتداخل المكونات وفق إيقاع متشابك، إلى جانب الحمولة الإثنية للفظة.

لقد أضحى اختفاء المغاربة هاجسا مؤرقا «ينضد» فضاء المعركة مثلما سبق أن نضده هاجس خيانة الشرطة الأهلية، كما تنوعت أساليبه وتباينت مشاربه. من هذا القبيل استفهامات الحسرة التي «تجسد» الإختفاء وتضفي عليه من لهفة الرعب مما قد يجعل من المغربي المختفي قوة تكوينية جبارة :

«آه، العطش : مرة أخرى العطش ! والمغاربة ؟ أين هم، لأن هذا [السهل] يبدو مهجورا منذ قرن ؟ هل ذهبوا إلى الداخل بالخنيمة؟» (50).

ولا تقل همهمة المغاربة رعبا عن صمتهم أو جلبتهم أو اختفائهم. إنها هي الأخرى مثقلة بخوف تعطيه الكلمات بعدا ماديا، ويضفي عليه المجاز حلة مجسدة :

«يتكلمون وظهورهم إلى الجدار، في الهدوء المؤقت، تحت جلبة المغاربة البعيدة، الذين، بغض النظر عن أنوال، يعدّون خطتهم. لا يرون : لكن الهمهمات تأتي في النسيم» (51).

إن امتزاج الهمهمات بالنسيم يمثل تلوينا آخر من تلوينات الأسلوب المكثف. والمغاربة الموجودون في كل مكان يثيرون الرهبة بسريانهم حتى في هواء الطبيعة. أي أن نسيج السرد تحاك خيوطه بألياف الرعب الذي لم يجسد في «موضوع روائي» بل دس في نسغ التكوين ذاته. وتلك هي المزية البلاغية الجلية التي تبرز قدرة «سندر» على أسلبة مكونات رواية الحماية وسماتها في قوالب إنسانية يصعب محاكاتها.

على أن المغاربة لم يُلعَنوا فقط في رواية «سندر»، بل صوروا أيضا في مواقف إنصاف واعتُرف لهم بمشروعية نضالهم ضد المحتل، وهي الحقيقة التي لم تتجرأ معظم روايات الحماية على البوح بها. ولعل هذا الإنصاف هو الذي جعلنا ندرج «إيمان»، منذ البداية ضمن حقل الرؤية الطامحة إلى تحقيق أعلى قدر من التصوير المتوازن.

ولقد وردت صور الإنصاف في مشاهد أو مقطوعات قصصية أو اعترافات مباشرة تنطق كلها بالقيمة الإنسانية التي ترى في «الآخر» ندا وكائنا بشريا غير قابل للتجاوز أو الإلغاء :

خلال تيه «ڤيانسي» وفراره : تمكن من معاينة الطريقة الرزينة التي عامل بها بعض المغاربة إسبانيا أحمق :

«ينظر المغاربة إليه متمعنين فيه بصرامة أو إطراق.

يرفع أحدهم كلتي يديه إلى فمه، وفي عيون الجميع احترام خرافي Superstición. يبتسم الأحمق وتتلع الضحكة الجو حوله. (...) يتابع المغاربة

طريقهم ويتنحون جانبا لكي لا يصطدموا بجثة الفرس. إنهم يحترمون الحمقى، وفيهم يرون نافذة مفتوحة على خرافية العالم الآخر» (52).

إن العناية الدقيقة التي دبجت بها هذه الصورة شبيهة بتلك التي تكتب بها الإرشادات المسرحية Didascaliés، أو التي ينجز بها سيناريو غير معد للتصوير السينمائي. غير أن الراوي لم يشأ التزام كتابة محايدة بصفة كلية، لذلك أدرج احترام المغاربة للحمقى في أسلوب تجسيمي. إضافة إلى تدخله، في نهاية الصورة، تدخلا يخفف من مباشرته مجاز النافذة.

على أننا نرى في الصورة توازيا آخر عميقا، يمكن تقريبه إلى الأذهان بنوع من التأويل. فالمغاربة الذين تنحوا جانبا لكي لا يصطدموا بجثة الفرس، يلزم أن يقرنوا باضطرار «فيانسي» السابق للاختفاء داخل نفس تلك الجثة، بحيث إن فعلي «التحاشي» و«الإختفاء» يجب أن يقرآ ضمن ثنائية واحدة متوازنة على الرغم من بعد المسافة الورقية بينهما.

عالج «فيانسي» رجل فتاة مغربية في حوالي الحادية عشرة أو الثانية عشرة من عمرها. وبعد أن فعل، حذره أحد زملائه بأن الفتاة البئيسة مصابة بشتى الأمراض الجنسية. علق «فيانسي» على النصيحة قائلا :

«بعد أن مرت المفاجأة الأولى، تعجبت من نفسي لمَ دهشت. إنه طبيعي. إن والديها وإخوانها قد هربوا إلى الحرب. الجوع يشخر في الدواوير ويضغط على الأطفال والشيوخ. يحاول هؤلاء، بدون جدوى، كسب العيش للقعدة، حاملين بضاعات بئيسة إلى الأسواق. البراءة نفسها، إذا كانت موجودة، تغدو خطرا عليهن [النساء]. إن الجندية تستغل كل شئ. يمكن أن يتحقق السلام يوما، ويعود الأب والإخوة إلى الدوار لحرث الأراضي. ولكن الحقد سيظل في القلوب وسينتقل من الآباء إلى الأبناء» (53).

لقد جنح خطاب «فيانسي» للنيابة عن الآخر في تبرير المرض والجوع وباقي العلل الأخرى. وكالعادة، فإن لغة «سندر» لم تشأ هنا أن تنسى تكثيف التركيب في نفس الوقت الذي تغيت فيه «إنصاف الغائب»، مع التحكم في السياق المفعم ببؤس البشرية. إنها مهام أسلوبية شتى يتعذر تحققها، مجتمعة، في مطلق نصوص روايات الحماية.

إن الصورة التبريرية السالفة قد يعلن ظاهرها عن التحامل بدليل خطابي البؤس والحقد. غير أن التمعن فيها يفضي إلى نتيجة مغايرة. لذلك يلزم أن «تُقرأ» صور المغاربة في «إيمان» بحذر شديد. لنأخذ مثلا الصورة المرعبة التالية المنتقاة من خضم صور الإحتدام والمواجهة :

«على بعد خطوتين يشع جسد مغربي بجلباب بني، وسروال فضفاض ما بين الرجلين. عندما سقط قَطعَ خدَّه الخنجر الذي كان يقبضه بين أسنانه، وفي ضحكة خبيثة أبان عن صفي أضراسه، بحيث لا يمكن للرعب أن <u>يتخيل</u> موضوعا أكثر ملاءمة منه» (54).

فالصورة، في ذاتها، تبدو متحاملة ما في ذلك من شك، بينما يفتح الحوار الذي يعقبها كوة لاستشراف بصيص من التوازن. يتساءل «فيانسي» : «هل هو ميت ؟». ويضيف الراوي إلى ذلك «يمكننا أن نأخذه لكي يعالجوه». إلا أن «فيانسي» يستفهم في دهشة : « علاجه ؟ من أجل ذلك ما كنت قد صرعته (*). إضافة إلى ذلك فهو مقتول قتلا.» (55)

لاحظ كيف كني عن القتل بـ«الزعزعة Sacudir»، وصور الإمعان في القتل بـ Bien, muerto » ؛ وهما صورتان يصعب على المتلقي أن يميز فيهما بين الحقيقة والمجاز، أو بين

الكناية الفظة الدلالة، والواقعية الشاعرية.

وعلى الرغم من الخطر، يتسلل «ڤيانسي» في الظلام وينتشل الجثة، ويقربها من الأسلاك ليس حبا في صاحبها، بل ليجعلها بمثابة إشعار reclamo لاجتذاب المغاربة. وخلال ذلك يعلق بـ«كم» و«كيف» الإخباريتين :

«كم هو ثقيل جسد ميت، وكيف يهزم من جميع الجهات».

ثم يذيل المشهد كله بحوار ينطق هو الآخر بالتوازن. فبينما يقيم «ڤيانسي» محاولته المحفوفة بالخطر قائلا : «ليس هناك أبطال» ؛ يعلق الراوي بدروه، موجها الكلام لقارئ مبهم : «بالفعل فقد كان على الأبطال الحقيقيين أن يبدأوا بعدم المجيئ [إلى المغرب]. كلهم قد جاءوا بسبب ذلك الجبن الذائع الذي أشار إليه الجندي (ڤيانسي)، والذي يجب علينا أنا وهو أن ننساه»(56).

على أن هناك صورا تتسم بإنصاف صريح غير قابل للطعن أو القراءة الخاطئة، يغدو فيه المغربي توأم الإسپاني، وتنمحي منه حيل الصنعة والأساليب الجاهزة لتطفو على السطح وفي العمق نغمة الإنسانية التي لا تكتفي بإنصاف الآخر، بل قد تصل إلى درجة مقارنته أو تفضيله على أبناء وطن الراوي :

«لقد جاب إسپانيا من أقصاها إلى أدناها. رأى سهولا وجبالا كما في إفريقيا، وفلاحين صامتين مطرقين، مثل المغاربة. مثلهم، كما هناك. ولكن لماذا الذين هم من هنا خاضعون جدا ؟ هل يكفي مضيق جبل طارق، «أنبوب مائي» لكي يجعلهم يتغيرون بتلك الطريقة ؟. إن حدوساته غامضة جداً. صراع القوط التاريخي ضد الإفريقي. أرستقراطية الشمال المتآمرة مع اليهود في خليط من المسيحية، ضد الأخ الإفريقي، توأم الإسپاني القديم والأخ الأكبر للإسپاني الحقيقي الحديث» (57).

إن معظم هذه الأفكار المباشرة، يمكن أن يقرأ، تاريخيا، في ضوء إيديولوجيا «سندر» المتعاطفة مع الماركسية بقصد تأكيد نسقها الدلالي العام. والحقيقة أن موقف تلك الإيديولوجيا لم يكن متناسقا تجاه القضية المغربية ولا منصفا لها في كثير من الحالات، لذلك اعترف «غويتيسولو» بأن الأفكارالسوسيو اقتصادية للماركسيين الإسپان يعكر صفوها موقفهم المضاد من «المورو»، وأن اليسار الإسپاني، على سبيل التمثيل، قد نسي بأن جرائم الإسپان خلال حرب الريف تفوق تلك التي سيرتكبها المغاربة، مرغمين، أثناء الحرب الأهلية الإسپانية، مع بعض الإستثناءات النادرة التي أفلحت في التخلص من ربقة الفنطازيا والأسطورة والصور الكليشيهية. (58).

ولقد مثل «سندر» في «إيمان» واحدا من تلك الإستثناءات. بل إنه مضى قدما في رؤيته التي ينمحي فيها «أسلوب العرقلة» السائد بغزارة في روايات الحماية، وينصهر فيها الكل. الإنسان والحيوان والأرض في نغمة متناسقة، منسابة الأسلوب :

المتسامحة حتى وصل بها إلى رتبة الحلولية الكونية Panteismo cósmico

«يشعر ڤيانسي بحب الأرض مثلما شعر في السابق بالإمتنان نحو الفرس الميت، ولكنه حب فيه انجذاب طبيعي، كوني من الأرض للأرض. إنه لا يحقد على أحد . لا المغاربة ولا الإسپان المتسببين في هذه الكارثة» (59).

* * *

تلك غاية مثالية انتهت إليها صورة الآخر على يد «سندر» الذي أفلح في توجيه ثوابت روايات الحماية نحو آفاق جديدة، وأخرجها من قوالبها الضيقة إلى حقول رحبة وجودية وإنسانية. وقبل ذلك، أتاح لنا التحليل فرصا لمعاينة غايات ونتائج أخرى لا تقل طرافة أو جدة، نورد أبرزها فيما يلي، خصوصا ما تعلق منها بالتصوير المتوازن اعتمادا على مكونات السياق والكثافة والمتلقي والصوت الروائي :

1 - تركيبيا، تعد «إيمان» من أكثر الروايات الإسبانية التي شرّحناها إلى الآن، مراهنة على السياق. من هنا فإن ميلها نحو التوازن في تصوير المغاربة، ينطلق أساسا من تلك الخاصية. ولقد أقام «سندر» علاقة وظيفية بين السياق والصورة الكلية التي جعلها بمثابة البوصلة الهادية في توليف وتنظيم الصور الجزئية التي قد تفقد تماسكها الدلالي إن نُظر إليها في ذاتها فقط، ولم تُربط بشبكة السياق العام. بذلك أثبت «سندر» انتماءه لرعيل الكتاب الذين يبدعون على هدي الرؤى.

2 - إن تداخل أساليب الصنعة وتعددها وتحبيك المكونات والسمات قد أضفى على الرواية أنماطا من الكثافة التي تغلغلت إلى كل مراتب البناء، وأفرز نوعا من الدقة في الإنجاز بحيث إن صور المغاربة أنفسهم قد طالها نصيبها من هذه الخاصية الفنية. ولعل مما يعيب تكثيف صور المغاربة في «إيمان» أنها قد مورست عليهم، في جل الحالات، خارج فضائهم الطبيعي، أو تم تدوين خطابها نيابة عنهم ودون استحضار كلي لمجموع أطروحاتهم.

غير أن «إيمان» قد حاولت، من جانب آخر تعديل كفتي الميزان بتصويرها المغاربة من منطلق إنساني يعترف بوضعيتهم البشرية، ويقر بضرورة نضالهم المشروع ضد الأجنبي المغير على وطنهم. وقد كان لهذا المنطلق دوره الفعال في بلورة الصورة الكلية التي لم تلمس، في كثير من المناسبات، فروقا حقيقية بين «الإخوة» المغاربة والإسبان من حيث هم كائنات بشرية ضحايا الظلم والحرب ومآسي الحياة.

والواقع أن «إيمان» لم تشأ الوقوف فقط عند محطة التنديد بحرب المغرب، أو تفشي الفساد في هياكل الجيش وبين المسئولين الإسبان، بل اشرأبت إلى ما هو أبعد من ذلك، واعتنقت «الإنسان» من حيث هو قضية، و«أنجزته» جماليا، في صيغ ظاهرها التحبيك الكثف، وباطنها قدسية الإحساس الوجودي بمأساته.

3 - ولعل اعتماد التكثيف مكونا أساسيا هو الذي جعل «إيمان» تكشف عن تجربة متميزة في توظيف أساليب البلاغة وعناصرها : تقتير في النعوت، وشح في التشابيه، وفي المقابل، ثراء في بلاغة السرد التي توحي للمتلقي بتقنية التشبيه وما هي، في الحقيقة بتشبيه مألوف أو مطروق، وتستثير لديه الشعور بالإستعارة، وما هي في الواقع باستعارة معهودة.

إنه نمط من الأسلوب الذي لا يكاد يميز المرء فيه بين المجاز واللامجاز، ونوع من التصوير الذي يكبح أنفاس المجاز لا بقصد التخلص منه، بل لجعله هو عين الدينامية والدرامية والتوتر والسياق. وتلك مهمة الروايات المتقنة الصنعة : أن تغدو الصورة ذات فعالية سردية على مستويات حيوية الأسماء والأفعال والشخصيات، ومن حيث دينامية المجاز اللامحدودة.

4 - إن جل صور «إيمان» تنضح حيوية وتألقا، وتتدفق بكثافة على ذهن المتلقي بحيث تغدو عالما متكامل المستويات والدلالات، لا يكاد يتخلص من المتاهات الجريحة لعالم حتى «يُصفع»

بمتا ت عالم جديد. لذلك كان المتلقي المفترض الذي تتوجه إليه الرواية متميزا بخصائص عديدة لعل أبرزها عدم انطلاقه من مبادئ الأطروحة الإستعمارية الجاهزة لفك رموز النص واكتشاف سننه والتلذذ بإعادة بنائه.

إن روعة «إيمان» تكمن في استشعار المتلقي جمالية بنائها وتباين أساليبها المحكمة في نفس الوقت الذي يستصعب تسمية كل تفصيل جمالي باسمه المناسب.

5 - ما من شك في أن كثيرا من تراكيب البناء وأنساقه في «إيمان» قد استلهمت سماتها الفنية من حقل الواقعية الرحب، تلك الواقعية التي قد تعود في جذورها الغريزية القائمة إلى الأصل الأرغوني الخشن للمؤلف، أو قد ترجع، في طبيعتها التقنية إلى أساليب الروائيين الكلاسيكيين الإسبان والأجانب التي يبدو أن «سندر» قد تكون فيها (60)، أو قد تعود في خلفيتها الفكرية والثقافية إلى الإيديولوجيا التي كان يتعاطف معها المؤلف. غير أنه قد تعذرعلينا، في الصفحات التحليلية السابقة، ضبط «واقعية» بعينها في «إيمان»، وتلك حقيقة تنسجم مع اعتراف «سندر» نفسه الذي يقول : «إني أكره أي شكل من التعيين، ويروقني فن البساطة المنجزة في اتجاه الطبيعة وليس ضدها» (61).

6 - إذا كان صوت المتكلم يصدح قويا في «إيمان»، فإن رنينه لا يغيب في العدم بل يصطدم بـ«صدى أصوات مغربية» لا تحضر بذاتها، بل يسمع منها فقط ذلك الصدى. بهذا لم يفقد المتكلم، بصفة تامة، في «إيمان» محاوره المغربي الذي أعلن عن حضوره ضمن رتب رؤيا المؤلف دون أن يتجسد في النص متكلما ومعبرا عن همومه وقضيته.

ولعلنا نرحب بمثل هذا الصدى الصادق، إلى حد بعيد، النابع من البناء السياقي، وإن لم يجتمع المتكلمان ضمن منظومة لغوية واحدة، عوض الكلام الملفق الذي كانت تنطق به الشخصيات المغربية في روايات التصوير المختل.

7 - لقد ارتبطت بـ«الصدى المغربي» نتيجة جمالية تمثلت في «حرمان» المغاربة من الظهور ضمن نسق ما أسميناه بالإسترسال السردي الذي حظيت به على وجه الخصوص، شخصية «فيانسي». صحيح أن «إيمان» نموذج فذ في مجال الكتابة المتقطعة والأسلبة المتوترة، ومع ذلك فإن بؤرتها التكوينية تنضح بالإنسجام والتناسق بين أطرافها «الإسبانية» الممتدة، بينما كان المغاربة يحضرون إما لتنضيد الفضاء أو لزيادة توضيح أوضاع الذات المتكلمة وإبرازها.

إن خلل منظومة الأصوات الروائية في «إيمان» هو الذي وسم توازنها بالنقص. وستتاح لنا في الفصلين المواليين متابعة إمكانيات التوازن عن طريق التأمل في مكونات وسمات سردية جديدة.

هوامش الفصل الأول

(1) ولد سنة 1902 بإقليم أراغون. صحفي وكاتب مسرحي وروائي. أحرز على الجائزة الوطنية للأدب سنة 1935. وبعد الحرب الأهلية هاجر إلى الخارج حيث عاش في عدة دول أمريكية، منها على الخصوص المكسيك والولايات المتحدة حيث مارس التعليم في جامعتها. يعد واحدا من أشهر الروائيين الإسبان المحدثين. توفي سنة 1982.

(*) يتحقق الحكي في "إيمان" عن طريق أكثر من راو.

(**) يحمل عنوان الرواية مفهوما إنسانيا دقيقا. فلفظة Imán تعني في الإسبانية : المغنطيس، واستثمر «سندر» هذا المعنى لتعليل الدلالة الرمزية للعنوان فقال : لا يجب أن ننسى أن Imán تعني أيضا الحب «فقديما كانت فكرتا المغنطيس والحب متواكبتين أي أن Imán هو الحب اللاعضوي، حب المعادن [فيما بينها]، الحب الذي تتجه به الإبرة المغنطسية نحو الشمال.» انظر :

- Marcelino Peñuelas, Conversaciones con Ramón J. Sender, Madrid, Magisterio Español, 1970, P.P. 202-203.

ولقد استثمرنا بدورنا هذا المفهوم الإنساني في صياغة عنوان الفصل.

(2) R.Sender, Imán, Ed. Destino, Barcelona, 1976, (la primera edición apareció en Ed. Cenit, Madrid, 1930). P. 33.

(3) Marcelino C.Peñuelas, Introducción a (Imán), Idem, P. 13.

(4) Henry James, La Création littéraire, O. C. , P. 12.

(5) Imán, P. 58

(6) Idem, P. 75

(7) Idem, P.P. 62-63

(8) Idem, P.P. 121-131...

(9) A`. de la Merced, Memorias del Sargento Basallo.

(10) Idem, P. 131

(11) Idem, P. 149

(12) Idem, P. 211

(13) Idem, P. 197

(14) Idem, P. 197

(15) Idem, P.P. 218-219

(16) E. de Nora, La novela española contemporánea, II, P. 467.

(*) إذا كانت «إيمان» يتداخل فيها عضويا ما هو واقعي واجتماعي وتاريخي بما هو تخييلي ورمزي وشاعري؛ فإن ذلك لا يعني بتاتا «أن هذا العمل يكاد يكون بدون شكل أدبي» كما ادعى «قيس باقر كمال الدين» وأن ليس له «مقاصد جمالية».

انظر في ذلك كتابه السالف الذكر، الموضوع المغربي في الرواية الإسبانية، ص 42.

(17) M. Peñuelas, O. C. , P. 11.

(18) Imán, P. 99.

(*) الأفاضل -الطيبون - الكثر.

(19) Idem, P. 165.

(20) Idem, P.P. 176-177.

(21) الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة، ص 298

(22) Imán, P. 177.
(23) E. Hemingway, "una historia de los muertos", In Relatos, Luis de Caralt + Ed. G. P. , Barcelona 1968, P.P. 123-134.
(24) Imán, P. 135.
(25) Idem, P. 174.
(25) Idem, P. 174.
(26) Idem, P.P 63-64.
(27) M. Peñuelas, O. C., P. 13.
(28) Imán, P.P. 250-251.
(29) Idem, P. 83.
(30) Idem, P. 193.
(31) Idem, P. 112.
(32) Idem, P. 112.
(33) Idem, P.P. 257-258.
(34) Idem, P- 250.
(35) Idem, P. 208.
(36) Idem, P. 197.
(37) Idem, P. 120.
(38) Idem, P. 263.
(39) Idem, P. 129.
(40) Idem, P. 138.
(41) Idem, P. 144.
(42) Idem, P.P. 133-134.

(*) Animisme : إضفاء الحيوية على المادة والجماد والميتة. والإحيائية سمة سردية تعتمدها رواية الحماية سبيلا لمخاطبة الجثث. قارن على سبيل المثال مناجاة «سندر» بالمناجاة الطويلة التي مزج فيها سارد رواية : «صليب جبل أعروي» وصف الجثث الغازية بإدانة الإسبان الذين لم يسرعوا لنجدة إخوانهم :
E . Meneses, La Cruz de Monte Arruit, P.P. 155-158.

(43) M. Peñuelas, O. C. , P. 13.
(44) Imán, P.P. 159-160.
(45) Idem, P. 212.
(46) Idem, P. 177.
(47) Idem, P. 300.
(48) Idem, P.P. 139-140.
(49) Idem, P. 105.
(50) Idem, P.P. 152-153.
(51) Idem, P. 134.
(52) Idem, P. 180.
(53) Idem, P.P. 251-252.
(54) Idem, P. 59.

(*) في الأصل : Sacudido، وتعني حرفيا : زعزعته.

(55) Idem, P. 59.
(56) Idem, P. 60.
(57) Idem, P.P. 294-295.
(58) Crónicas sarracinas, P. 38.
(59) Imán, P. 199.
(60) E. de Nora, la novela española contemporánea, T. II, P. 466.
(61) Idem, P. 466

الفصل الثاني

فـــــضـــــاء الـتـــــيـنـة

مـرة أخـرى تـتـدخـل سلطة الجنس لبلورة الصـور. ولكن الأمـر لا يتـعلق هذه المرة برواية خالصة، بل بسيرة ذاتية لها وشائج قـربى بالرواية مثلما لها صلة بالتوثيق الإخباري. أي أننا إزاء نوع سردي يتسم «بتناقض ظاهري بين نظامين من العلامات» (1).

إن المؤلف المقصود هو الجزء الثاني من ثلاثية «مصهر متمرد» للكاتب اليساري «أرتورو باريا A. Barea» (2). فـفي هذا الجزء المعنون بـ«الطريق La ruta»، تكثر الصور المغربيـة و تتبـاين وتنسج من خـلال مكونات خطاب أوتوبيوغرافي. لذا، يحق منـذ البدء إثارة سـؤالين منهـجيين سينبني عليهما هذا الفصل برمته :

1 - ما هي الصيغ الجماليـة الممكنة التي قد تتشكل بها «صورة الآخر» عندما تعتمد السيرة الذاتية المعروفة بصلتها القوية بالرواية ؟.

2 - وتبعـا لذلك، كيف رسمت صور المغرب والمغاربة في واحدة من أشهر السيـر الذاتية في الأدب الإسباني المعاصر؟.

إننا لن نحاول الإجابة عن السؤالين بعيدا عن المبدأ الذي ألحنا إليه في الفصل الأول من هذا الكتاب عندمـا اعتبرنا الحقائق والمعلومات فـي كل نص سردي مواد غير تكوينية بالمفهوم الصارم للتكوين، وعددناها عناصر ذات إشارات تسعف في الكشف عن تجليات التوازن أو الإختلال.

وإذا كانت «مصهر متمرد» (3) تقيم أحيانا بالنظر إلى غزارة معلوماتها التاريخية أو المنطلق الإيديولوجي لكاتبها ؛ فإننا نومن بانتساب «الطريق» إلى الإبداع السردي القابل للتقييم من حيث تماسك بنائها السيـري المستفيد بـدرجات متـفاوتة من تلوينات الشكل الروائي ومكوناته (*) من قبيل التسلسل فـي الحكي والإخبار المتدرج، وتقديم الشخصيات والفـضاء والموضوعـات من زاوية نظر مـوحـدة، وتلوين تقنيـات السرد برتب من التـخـييـل الذي لا يبرح أرض الـواقع، ومواجـهـة شخصية الآخـر من حيث هو كائن غريب، مجهول ولكنه فـاعل، ثم بلورة عقدة سردية ذات طابع فكري وعسكري أكثر مما هي عقدة حدثية.

غير أنه إذا كانت طاقة التخييل في «الطريق» محدودة، من حيث هو اختلاق للواقع وابتداع له ؛ فإن قيمتها الفنية لا تكمن في أساليب التوثيق وعرض المعلومـات، بل في قدرتها على تعليل

المواقف النفسية والعقلية والإجتماعية تعليلا يعتمد التجسيم والتشخيص السرديين مثلما يعتمد التشويق والإثارة. والحقيقة أن السير «فن لا بمقدار صلتها بالخيال، وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال، بل هي أدب تفسيري، وهذا النوع من الأدب، كالأدب الذي يخلق خلقا» (4).

ولقد عارض الناقد «دي نورا» باسم المبدأ التوثيقي، إدراج الكتاب ضمن سياق الروايات الإسبانية، واعتبره مؤلفا أوتوبيوغرافيا مكتوبا باسم المؤلف ولقبه الحقيقيين الذي لم يكن له أي مطلب في مجال التخييل الروائي (5). ومع ذلك كشف «دي نورا» عن بعض المزايا الفنية لنظام الكتابة في «الثلاثية»، ووجد صعوبة في تعليل سحر فتنتها الجمالية، بل إنه، في موضع آخر من كتابه، تحدث عنها ضمن سياق «الرواية الشاهدية الشهيرة لباريا» (6) Famosas novelas testimoniales de Barea.

إننا نؤمن بأن قراءة السيرة الذاتية تقتضي تحقق ميثاق مضبوط ومقنن بين الكاتب والمتلقي. ومهما اتسم وقع التلقي بالغموض وعدم التجانس وتباينت أنماط وعي القراء ؛ فإن ذلك لا يلغي بتاتا تحقق القراءة السردية على الرغم من احتمال طغيان خطة التوثيق. فاللذة النصية تبعا لهذا الإحتمال، ستكون مشروطة بهذا النوع من الميثاق المعقود بين طرفي الخطاب.

ومع ذلك يجب الإعتراف بأن فتورا بينا يعتري الوقائع في كل أجزاء الثلاثية. ولكن عندما يتراخى حبل التوتر وتهبط درجة حدته ؛ فإن هذا لا يعني أن السرد يفقد، بصفة تامة، مشروعية انتسابه إلى الجنس الروائي الذي لا يتحدد فقط بدرجة الحدة التي قد تطول مكونا أوسائر المكونات، بل أيضا - كما تقول «مارت روبير»- بقدرة الكتاب الكبار ومعرفتهم كيف يحددون قواعد للتركيب والإلتحام الداخلي، بما في ذلك التحام وجهة النظر التي تقدّم من خلالها الشخصيات (7) داخل كل نص روائي على حدة.

وإذا كانت «مصهر متمرد» لم تدخل، في مرحلة معينة، تاريخ السرد الإسباني بسبب نزعة المؤلف المناهضة سياسيا لنظام «فرانكو» ؛ فإن كتب تاريخ الرواية المتأخرة، أولت عنايتها بهذا النص على الرغم من حيرتها إزاء طابعه الروائي. ولعل موقف الناقد «غونثالو باجيستير Gonzalo Ballester» خير من يمثل تلك الحيرة :

إن «مصهر متمرد» هي رواية الحرب الأهلية الإسبانية، الرواية التي لم يفلح في كتابتها أي واحد من الكتاب المنتمين إلى الطوائف الخاصمة سياسيا للمؤلف. ولقد حاول هذا النص أن يُدخِل، في عالم روائي، حياة إسباني عادي وكذا بعض المراحل السياسة والعسكرية من التاريخ الوطني المعاصر، «ولو كانت مصهر متمرد قد وضعت وعرضت باعتبارها ترجمة ذاتية خالصة، بدون أي قصد روائي، لكانت كتاب الدقة العالية. فهي لكي تكون رواية، يفيض فيها التاريخ، ولكي تكون تاريخا يفيض فيها ما هو روائي. وهو كثير وجيد، ولكنه لا يكون وحدة مستقلة ولا يتم ضمن جسد إنشائي». ولو كان «باريا» قد أنجز «مصهرمتمرد» بفن جيد، لكانت بذلك فقط رواية عظيمة، مهما كانت مظاهرها القابلة للمناقشة، أو نقط الإختلاف معها. لكن باريا لم يفلح في أن ينجز فنيا ذلك الإندماج بين ما هو شخصي وتاريخي ولم ينجح في أن يكسب شخصيته -هو نفسه- تلك السيرورة التراجيدية التي ترقى بواسطتها إلى رتبة ما هو دال ورمزي بعمق (8).

لكن على الرغم من هذا الإنشطار، فلا أحد يستطيع أن ينكر، بجرة قلم واحدة تحقق وظائف رمزية في كثير من صور هذه السيرة السردية التي اعتمدت بالأساس مكونا إخباريا لدأنه

من الطبيعي أن يتخذ تسلسل الأحداث (الكرونولوجيا) التي هي أساس تاريخنا، مكانة رئيسية ضمن قصة حياتنا. وفي هذه الخطة التي نتأمل ونقص بها حياتنا، يلعب النموذج الروائي دورا كبيرا، (9).

* * *

تعد أحداث «الطريق» استمرارا للوقائع المسرودة في «المصهر La Forja»، وتمهيدا لما سيحدث في «الشعلة La llama». وتبدأ أحداث هذا الجزء بالتحاق «أرتورو» رقيبا Sargento بمخيم الجنود الإسبان في ناحية الحمراء «Hámara» (*)، بين «تطوان» و«الشاون». وما أن تقلد منصبه العسكري حتى شرع في التقاط المخالفات والإنتهاكات ومظاهر الفساد العديدة المتفشية بين الجيش الإسباني في شمال المغرب، وتسجيل مشاهداته بين الجنود الإسبان والجبليين المغاربة، مظهرا ضنك عيشهم وصورا من أحوالهم الإجتماعية وردود فعل اختلاطه بهم، إضافة إلى انطباعات زيارته لـ«تطوان»، ووصفه لبعض المعارك الحربية، ومساهمته في شق طريق السيارات Carretera بين «تطوان» و «الشاون».

أصيب «أرتورو» بالتيفوس، وعولج في «تطوان» ثم في «سبتة». وبعد أن شفي سافر إلى إسبانيا واجتمع بعائلته، ثم عاد من جديد إلى «سبتة»، وتعرف إلى امرأة إسبانية و عاش معها ردحا من الزمن وسط الأقاويل والإشاعات إلى أن انتهت مدة خدمته العسكرية، فغادر المغرب وتخلص من خليلته ومن كلبه «علي»، واشتغل في إسبانيا في مؤسسة تجارية، ثم تزوج وتحسنت حالته المادية.

ولقد ود «باريا»، خلال سرد تلك الأحداث وتفاصيلها، أن يخضعها لمنظورين متوازنين غير مندمجين على الرغم من مرورهما عبر الوعي الذاتي الموحد للسارد:

- منظور حياته الشخصية وعالمها الإسباني بما له وما عليه.

- ثم منظور حياة المغاربة بسلبياتهم وإيجابياتهم التي لا تبيح لهم انصهارا حقيقيا في الوعي السردي.

لم ينجز «باريا» المنظورين بعيدا عن الإمكانيات الجمالية التي يتيحها جنس السيرة الذاتية، بما فيها المكون الفضائي. وهو إن لم يرق في هذا المقام إلى رتبة الوصف الذي يتداخل فيه ما هو مكاني بما هو زمني، حسب صيغة «الكرونتوب» التي بشر بها «ميخائيل باختين»؛ فإنه قد أفلح، مع ذلك، في تركيب صور فضائية تمتاح من معين الذات، وتمزج ماهو واقعي بما هو رمزي شفاف، وتملك من السحر الإيحائي القادر على لم شتات التفاصيل التقريرية، المكانية والزمنية والنفسية في وحدة متماسكة ومؤثرة.

ولعل أول الصور الفضائية الدالة بعمق عنوان «الطريق» لتميز بوظيفتي التماسك والإثارة، لما يختزنه من طاقة تخييلية مشحونة، تشوق المتلقي وتوطئ له المهاد للإقبال على قراءة متن تتخايل في الذهن حيويته ومغامراته. وفي المرحلة الموالية يكتشف القارئ أن الطريق هو مسيرة حياة الراوي نحو النضج والإكتمال الشخصي والإيديولوجي، من خلال تجربة المشاركة في الحرب خارج الوطن، كما أنه أيضا الطريق المغربي الذي أسهم الراوي في مده، بالفعل، في أماكن معينة بين «تطوان» و«الشاون».

لقد سبق أن ألمعنا في مكان آخر من هذا البحث إلى صيغة «كرونوتوب الطريق» التي سبق

لـ«باختين» أن تلمسها في رواية «ضون كيخوطي»، و«قرأ» علاماتها في ضوء مغامرات بطل «ثربانطيس» المأفون. ويحق لنا، ونحن نقارب نماذج لهذه الصيغة في مسيرة السرد الإسباني، أن نفترض أن «باريا» ربما حقق «كرونوتوبا» ذا طبيعة مغايرة، عاين فيه البطل الفساد وسوء التدبير ليس من خلال عقل مجنون، بل من زاوية نظر متعقلة جدا، وبواسطة مشاهد وحكايات موغلة في المباشرة، تفضح وتعري وتسمي المثالب بأسمائها الحقيقية، دون أن تفقد في الوقت نفسه، طلاوة الإنجاز والقدرة على الجذب.

إن العمق الفني لسيرة «باريا» الذاتية يتشكل أساسا، عبر الصور المشهدية والبانورامية في كتاب «الطريق». واعتمادا على منطق الأجناس الأدبية، نفترض أن روابط تلك الصور وبنياتها هي إلى حد ما، أقل درجة عن تلك التي قد ترصد في نص روائي خالص. ومع ذلك فإن الصورة الذهنية التي يستدعيها عنوان النص لا تلغي بتاتا الإثارة التخييلية لهذا المكون الذي يشمل تأثيره كل الصور، بما فيها الصور المغربية.

إن الأمر يتعلق بوصف أوضاع طريقين متباينين، يجسد الراوي في الأولى تفاصيل معاناته السياسية واختلاف وجهة نظره مع بني قومه، ويرسم في الثانية صورا للمغرب والمغاربة بأساليب سردية تتوخى الحياد ولكنها لا تحققه بدرجة تامة. ومن المكن الإدعاء أن «الطريقين» يلتحمان معا في صيغة التبئير الذاتي المتماسك التي تنير سراديب النص انطلاقا من رؤية المؤلف الموحدة. غير أن حقيقة النص وبنيته العميقة تكشفان نسقا آخر من الكتابة ؛ فالتوحد يتحقق فعليا على مستويات الإنجاز وتنضيد الكلمات وصياغتها، ولكن طبيعة الرؤيا التي توجه الكتابة المشكّلة لا توحي بمثل ذلك التوحد بين كتلتي الصور التي تنتظم السبيلين : فالطريق الإسباني لا يفضي بالضرورة إلى الطريق المغربي على مستوى الرؤيا، والعكس بالعكس. إنهما نهجان متباينان ضمن المنظور الموحد. ولولا الصيغة الخفرة التي كانت تتجلى بها، بين الحين والحين، ملامح من وجهة النظر المغربية، لأمكن القول إن الأمر يتعلق، كلية، بصوت سردي وحيد لانشاز فيه. ولعل هذا التخريج هوأبرز مظاهر اضطراب التوازن بين الرؤيا والأداة لدى «باريا» وأخطرها.

تلك حقيقة تكوينية في كتاب «الطريق» الذي تترابط لوحاته التصويرية بواسطة وعي مركزي مثلوم، شأنه في ذلك شأن كل السير الذاتية التي تتفتح على أكثر من «آخر». فـ«أنا» الراوي المهيمن يستحضر «أنا الآخر» الذي هو من جنسيته ووطنه وإن خالفه إيديولوجيا، ثم يضيف إليه «أنا أجنبية»، مغربية تدخل معها في مواجهة حتمية يقتضيها السرد الإستعماري ودوافع الإحتلال، بدل أن تكون مواجهة نابعة من التكوين الجنيني لسيرة المؤلف.

غير أن هذا الإقتضاء لا يمنع بتاتا من انحشار الذات المتكلمة في مأزق فكري لا يخلو من توتر يتجاوز بكثير مستويات المواجهة في «يوميات ألاركون» التي انحشرت بدورها في مأزق مماثل وإن لم توفق في توزيع صوره المتصارعة بين الأطراف الثلاثة (الإسپاني -الإسپاني المعارض -المغربي).

ذاك هو فضاء العنوان والحدود المحتملة لحقله التخييلي. ولعل أوضح الصور المغربية التي تواجه القارئ، بعد العنوان، صورة التينة العجوز التي اعترضت طريق السيارات الذي كان الجنود الإسپان بصدد مده بين «تطوان» و«الشاون». ولقد ارتقت هذه الصورة إلى مستوى المكون الدرامي لما قر قرار الضباط على اجتثاث الشجرة من جذورها، بينما رفض الراوي هذا الحل وتشبث بفكرة الإبقاء عليها، مدفوعا بحوافز إنسانية مبهمة.

تمثل التينة بنية تكوينية دالة في كتاب «الطريق» تتجلى تارة في شكل صور مشهدية، وتارة أخرى في شكل حافز ذهني يشحذ الذكرى، ويوصل بين الوقائع واللوحات الوصفية. ولصورة التينة وظيفة قوية في تكوين جانب من مزاج الراوي وبلورة إيديولوجيته مثلما هي فاعلة أيضا في ضبط علاقته بالمغاربة والإسبان على السواء، وفي تحديد بعض زوايا النظر وقياس المسافات بين الشخوص والأفكار والأهواء، وهي، في جميع الحالات لا تكف عن فرض هيمنتها على طول النص، وعن التحكم في توجيه السياق السردي للترجمة الذاتية وتزويدها بما يكفي من الدرامية والدينامية. إن دور التينة في هذا المقام يشبه الوظيفة الرمزية لعنوان «التينة الشجاعة» (10) الذي تصدّر رواية «لويس دي أرمنيان L.D.Armiñan»، وترجم صمود بطلها الإسباني ورغبته في الإستقرار النهائي بالمغرب على الرغم من المصاعب التي تحملها.

كان «باريا» يعتز بطريقه «الإسباني» الذي يخص حياته التي عاشها باقتناع ذاتي مطلق، بينما ظل اعتزازه بالطريق «المغربي» متقدا حتى آخر صفحة من النص، إلى أن كشف عن حقيقته من خلال استرجاع صورة المغربي الأعمى، ضمن فضاء التينة الذي يمثل همزة وصل بين الماضي والحاضر، أو بين زمني الحقيقة وذكراها:

كان «أرتورو» متمددا على عشب منطقة «مونكلوا Moncloa» الخضراء بمدريد، فذكرته طريق الملوك الممتدة أمامه بالطريق المغربي وبموقف الأعمى:

«نزل مغربي أعمى من الجبل، وتحسس بعصاه كتل التراب المحفور، والسبيل الضيق المختلط بالعليق. وبسرعة ضرب عصاه في الفراغ فنهض أرتورو من تحت التينة، وأخذه من ذراعه ليقوده عند مقتطع الطريق. همهم الأعمى بكلام عربي غير مفهوم وسأله أرتورو هل أنت ذاهب إلى السوق؟. إننا بصدد إعداد طريق السيارات ولم يعد هناك وجود للصراط الضيق، وبعد أن استفسر الأعمى عن الطريق أجابه أرتورو:

- نعم أيها الجد طريق السيارات نحو الشاون. سيكون طريقا عظيما لأنه سيمكنك من المشي بدون اصطدام.

ضحك الأعمى ضحكة حادة ومرتعشة (...) وتساءل:

- طريق واطئ؟. لقد مشيت دائما في السبيل، دائما دائما. ولا أريد أن تنزلق جزمتي في الدم، وذلك الطريق ملئ كله بالدم. إني أراه. وسيعود لكي يمتلئ بالدم مرة أخرى وأخرى ومائة مرة أكثر.

رجع المغربي الأعمى الأحمق إلى جباله عبر السبيل الذي كان قد قاده حتى هناك، وأمكننا أن نعاين لوقت طويل شبحه على الروابي، هاربا من ذلك الطريق الملعون الذي يتقدم نحو المدينة» (11).

ما من شك في أن التسلسل السردي في هذا التصوير المشهدي لا يخلو من تحبيك قصصي، وأن قيمته التاريخية معرضة للريبة، ومهددة بانعدام المصداقية، مادامت الحقيقة المتوخاة لم تصغ بتعبير موضوعي، بل بواقعية تحتمل فيها كلمات «طريق السيارات» «السبيل» «الدم» أكثر من دلالة. إن خطاب الراوي الواقعي يصطدم بخطاب الشيخ المفعم برمزية تنبؤية لا تقطع بدورها الصلة بالواقع:

«لا أريد أن تنزلق جزمتي في الدم، وذلك الطريق ملئ كله بالدم. إني أراه وسيعود لكي

يمتلئ بالدم مرة أخرى وأخرى ومائة مرة أكثر» .

ينبني التصوير في المشهد على وصف طبيعة اصطدام أسلوبين متباينين من التفكير، واقعي ورمزي اصطداما ناعما، ينتهي بلعن الحضارة الإسپانية المزعومة، من قبل الراوي مختزلا بذلك موقفه الختامي من مهمة ترسيخ الإستعمار الإسپاني بالمغرب. لذلك نسجل، في هذا المقام، تباينا صوتيا بين الراوي والأعمى، ينتهي إلى تطابق ختامي غير تام على مستويات الفضاء والصيغة والوسيلة التعبيرية : فالمغربي أعمى، ولكنه يقدر على معاينة الحقيقة، بينما لا يعاني الراوي من أي خلل عضوي أو عقلي قد يمنعه من تلمس نفس الحقيقة. والمغربي يعلن، آنيا، عن موقفه شبه الصريح من الطريق المصطنعة التي رفض المشي فيها، أما الراوي الذي رفض أيضا الطريق، في قرارة نفسه، فلم يستطع التعبير عن ذلك إلا بعد خروجه من زمن الحدث إلى زمن الحكي، أي بعد أن عاد إلى إسپانيا، وتخلص من مواجهة المغاربة (لا يجب أن ننسى أن الصورة التي نعالجها قد وردت في الصفحة الأخيرة من الكتاب). ولقد عبر المغربي عن موقفه ضمن ثنائية حوارية تستحضر الآخر استحضارا عينيا، بينما لعن الراوي الطريق ضمن أسلوب فردي، وفي سياق الذكرى. وذلك ما نقصده بالتطابق غير التام، أو ما يمكن تسميته بالتوازن الناقص.

في السيرة الذاتية تتحدد ماهية الصورة الجزئية وحمولتها الدلالية حسب النزوة المزاجية أو الذهنية التي قد تنتاب الذات المتكلمة، دون سابق تمهيد نابع من تطور «الحدث»، وتدرجه المادي الملموس. أي أن الصورة تتخلص هنا من قيد السياق الروائي، من حيث هو سلطة قسرية فاعلة باسم الإمتداد السردي، لتخضع لسياق سردي آخر ذي نبرة نرجسية تتلون حسب الظرف والموقف الطارئين.

ولا يعني هذا التلون أن السيرة الذاتية تفلت من أسار وحدة الرؤيا، بقدر ما يعني أن حالات هذه الرؤيا نفسها تتباين باسم الطبيعة الإنسانية وتتقطع مساهمتها في بلورة «الحديث الفردي» وبروز الإعجاب النرجسي بالذات المتكلمة، مما يكيف الصور الجزئية بمثل تلك الصيغة المتغيرة.

غير أن هذه النبرة النرجسية ليست اعتباطية، كما أن الطارئ هنا ليس مطلقا، بل يرتبط بأصول المنطق الذي تستند إليه الذات لتجسد به خواطرها وهواجسها ومواقف اصطدامها مع الذوات الأخرى. ولعل هذا التجاذب بين ما هو نرجسي مطلق، وطارئ في حدود منطق الذات هو الذي يقنن طبيعة السرد التصويري في السير الذاتية، ويضفي عليه أفانين غير اعتيادية من الدراما.

تبعا لهذا المنظور يمكن تعليل ارتباط وقار الشيخ وحكمته ولعن الطريق بفضاء التينة المهيمن هيمنة دالة كما سنرى لاحقا. والتقاء الشيخ والراوي قريبا من التينة يندرج في نطاق تلك الهيمنة كما يندرج أيضا ضمن تجاذب «النرجسي» و«الطارئ». فالتينة نقطة تجمع بين موقفين فكريين وحضارتين متباينتين، وهي قبل ذلك عنصر طارئ في حياة الراوي، استطاع أن يغدو واحدا من أبرز علامات تكوينه الذاتي والمزاجي.

للوهلة الأولى، لا تبدو صور التينة ذات صلة وطيدة بالبنية النصية، ولعل رجحان ما هو «حقيقي» في كتابة السير الذاتية هو الذي يفوت على المتلقي فرصة معاينة ما في مثل تلك الصور من طاقة مجازية إيحائية، وقدرة على إضفاء التماسك على سائر أجزاء النص.

توقفنا القراءة النقدية على الطاقة التعبيرية القوية لفضاء هذه الشجرة التي تفلح في احتواء

جل صور المغرب والمغاربة ضمن نسق منسجم على الرغم من حالات التجزئ والتفاصيل، كما تطلعنا على ضرورة أن يتقمص «الذاتي» في السيرملامات بعينها، أو أدوات دالة، يقوم إشعاعها الفاعل سرديا مقام تأثيرالحدث الممتد في الرواية. وأكثر من ذلك، أننا نفترض أن فضاء التينة يضفي على النص برمته نوعا من التلاحم الذي يتجلى، تحديدا، في ارتباط مجموع الوقائع والأخبار الداخلية والخارجية بمكون «الطريق» من حيث هو عنوان خيالي دال وإنجاز أوتوبيوغرافي. ومثل هذا الإستنتاج يزكي المقولة الجمالية التي ترى أن من بين مظاهر جودة الأسلوب في السير الذاتية المكتملة، مهارة الربط بين الصورة الداخلية لحياة الكاتب ومنعكساتها في الخارج (12).

لم يحدثنا الراوي عن الحوافز النفسية أو الفلسفية العميقة التي دفعته لتبني قضية الشجرة والإهتمام بمصيرها بينما يصادف القارئ، في مقابل ذلك، لوحات وصورا تنم عن عطف إنساني نافذ يكنه «باريا» للشجرة المهددة :

«كنت جالسا على أحد جذور التينة فتهتز الضربات في داخلي مثل أنين. كنت أرثي للشجرة العجوز، وأحببت لو أتمكن من إنقاذها» (13).

فالتشبيه في هذه الصورة ينبئ عن تحقيق وظيفة جمالية آنية تتمثل أولا في تشخيص الألم الداخلي للراوي غب ضربات القطع الأولى التي استهدفت الشجرة، ثم، ثانيا، في تعليل الموقف الموالي الذي سيتخذه تجاهها. ومثل هذه الوظيفة الآنية لا تخلو من بصمات إنسانية ومشاركة وجدانية عميقة، وإن لم يتم تحققها عبر سياق حدثي، مثلما هو الشأن في جل الروايات التخييلية القائمة على قدر من التحبيك، بل من خلال التوجه الذاتي العام الذي تتخذه سرديا رؤيا الكاتب في التعبير عن الذات المنفعلة في استجابتها المتقطعة للحافز أو المنبه الخارجي المعزول الذي لا يملك بالضرورة تشابك الحافز الروائي وامتداده.

وإذا كانت إنسانية التشبيه صريحة وثابتة في تلك الصورة ؛ فإن غايتها الجمالية، مع ذلك، ليست مقصودة للتوتير الممتد عبر الحدث الواحد المتسلسل، بل لرصد حالة من حالات «التغيير» التي تنتاب السارد في صلته الجدلية مع الفضاء المهمين. ومن هذا القبيل أيضا الصورة الإستعارية التالية التي تفوق سابقتها بطول نسبي :

«صعدنا الربوة معا. كان يتبعنا دوي ضربات المطرقة المتقطعة، صماء تزداد في كل مرة نؤيا، مثل أنين، كما لو كانت أحشاء الأرض نفسها في كل طرقة هي الجريحة وليست أحشاء الشجرة» (14).

فتمطيط الصورة والإنتقال بالشكل التصويري من التشبيه إلى الإستعارة أو التشبيه التمثيلي، وتكرار بعض المواد المعتمدة ؛ لا يستدعي حدثيا ترابطا دراميا بين أجزاء التعبير قدر ما يعني تحقيق الدرامية من خلال نهج ذي إيقاع بطيئ.

لكل ذلك نرى أن المجاز في السرد الأتوبيوغرافي يخضع لتقنين خاص يراعي، بالدرجة الأولى، إنسانية الصورة الكلية أكثر مما يصبو إلى إحداث تلوينات أسلوبية من شأنها الهيمنة المتوترة على المتلقي، وحبس أنفاسه عبر تشبيك الصور المجازية وغير المجازية، ومد ظلالها المسترسلة إلى أكثر من موضع في النص.

وإذا كان «أولمان» يرى أن «العودة المستمرة لبعض المشابهات تعبر عن حكم قيمة

الإسباني، ورغبة الكاتب في إبراز تعاطفه الخاص مع الإنسان المغربي.

وعلى الرغم من الأسلوب الجلف المنتقى للتعبير عن العلاج؛ كان لهذه المبادرة الإنسانية تأثير إيجابي، بين المغاربة الذين بدأوا يترددون على «باريا» لكي يعالجهم من أمراض أبرزها البرص، ويقدموا له في مقابل ذلك البيض والتين المجفف وأشياء أخرى يضعونها عند جذور التينة التي غدت بمثابة نقطة التقاء الطرفين، وحلبة تترى فيها المشاهد، ومستقر الأسرار التي يتقاسمها الراوي مع بعض المغاربة الفلاحين.

مرة اعترف مغربي للراوي بأنه قد مل العمل، وقال له بلغة إسبانية ركيكة:

«سأقول لك الحقيقة. عندي ثلاثون ريالا وسأشتري بندقية ولكن لن آتي أبدا لقتل الرقيب [باريا]. لا أحد منا سيقتل الرقيب» (18).

لقد وفق الراوي فعليا في التقرب من المغاربة الجبليين وحظي بمزية الإطلاع على بعض أسرارهم، التي لا يطلعون غيره عليها. وتلك درجة أخرى من درجات تمازج الداخل بالخارج في سيرة المؤلف الذاتية. فالإشتراك في الأسرار يضفي على صورة الآخر مزيدا من الأهمية، دون أن يلغي في الوقت نفسه علو منزلة الراوي من حيث تحكمه في زاوية النظر إلى الأمور وتقييمها وقدرته على تلوين الكتابة بألوان من السخرية المقيتة؛ فالمغاربة الذين يوفرون نقودا لشراء بندقية، يشترون فرسا وامرأة mujera، و «يذهبون مبتسمين سعداء مثل صبيان متمردين، ويؤكدون لي أنهم لن يقتلوني. ولكن البندقية كانت كل مستقبلهم بندقية لقتل الجنود الإسبان» (19).

مثلما ترتبط صور التينة بالذات المتكلمة، فإنها تتلاحم فيما بينها طبقا لقاعدتي النسخ أو التكامل. كما أن صيغ التمفصل وجمل الربط تتباين بين صورة وأخرى. ولقد اقتضى منطق السيرة الذاتية تنويعا في المشاهد المغربية لإثبات قدرة الراوي على التحكم في توجيه المواقف حسب النهج الذي يحقق نرجسيته في الكتابة السردية، لذلك لا يعد الإنتقال من «علاج المغربي القذر» إلى «المغربي المعترف» خروجا عن الحصار الذي تضربه «الذات» على كل الموضوعات الطارئة التي قد تكون مندغمة في وحدة، مثل صور التينة، أولا تكون.

إن حالات الترابط والتنوع وضرب الحصار لا تعدم إمكانية البحث عن صيغ تصويرية متوازنة تضفي على السيرة نسقا منظما من شأنه أن يغني الرؤيا ويعمق المنظور الإنساني. لذلك وضعت «صورة المغربي القذر» في مقابل «صورة المغربي المجاهد» الذي يعمل ليضمن ثمن بندقية. ومثل هذه المقابلة لم تكن تتحقق في روايات التصوير المختل. من هنا يلزم تقييم وحشية المغاربة في هذا النص ليس بالإنطلاق فقط من قواعد فن السيرة الذاتية، بل كذلك باستحضار الروح النضالية لدى المغاربة التي يقتضيها منطق التوازن أو المقابلة في الكتابة السردية.

غير أن «باريا» لاينطلق إلى آخر مدى في هذا المضمار. فالروح النضالية لدى المغاربة تستحضر في أضيق الحدود (شراء البندقية)، وتقدم من منظور رؤيا متطورة، قادرة على البوح، ولكنها أحادية الصوت، نرجسية. ففي السير الذاتية يدثر السردُ الذاتَ المتكلمة بالصور والمشاهد الإيجابية والمواقف البعيدة عن التخاذل، وفي هذا الحال يستحيل الخطاب المتحكم في ناصية الكلام، إلى قوة دفاعية تذود عن حمى «الأنا» وتصد عنها كل بادرة تشويه.

من هنا تبرز أهمية تنضيد الصور وترتيبها في صيغ تشوق وتقنع ليس بحجة المنطق بل

بتدفق السرد المتكفل بوظيفة الدفاع دونما عناية كبيرة بالتنميق. أي أن الإستحواذ على المتلقي لا يتم عبر القناة البلاغية أو المنطقية أو الحدثية الممتدة ؛ إنما من خلال تضخيم سرد المتكلم إلى درجة قصوى. ولكل ذلك لم يرق النضال المغربي في «الطريق» إلى أن يصبح ندا للنضال الذي يخوضه «باريا» نفسه.

إن غياب الحجة المنطقية بمفهومها الصارم لم يمنع «باريا» من أن ينطلق من قناعته الايديولوجية ليعري مظاهر الفساد الذي ضرب أطنابه بين الهياكل العسكرية الإسبانية في المغرب، دون أن يتخلى عن الصوت الأحادي المفعم بأعلى درجات النرجسية. لذلك تعامل «باريا» مع هذه الحقيقة المرة بأساليب تقنع بالحجة الكلامية «الذاتية»، والوصف الإجتماعي والتوثيق والإحصائيات وغيرها من الإمكانيات التعبيرية التي لا ترقى إلى مستوى الصورة الروائية بمفهومها المكثف حسب ما رصدناه في «إيمان سندر» على سبيل المثال، أو بمفهومها المطلق حسبما يمكن تلمسه في رواية «لا يريد أن يموت» (20) لـ«أنطونيوكاسيس A. Cases» المندد أيضا بتخاذل الجيش الإسباني لكن من منظور التشفي وليس إقرارا للحق المغربي.

أفضى «الطريق» بـ«أرتورو» إلى التنديد بفساد الجيش والإحتكاك اليومي بالمغاربة. ولقد انبنت فكرة الكتاب برمته على هذين الخطين اللذين يلتقيان، أحيانا، لكي يعودا إلى الإفتراق من جديد. ولعل أكثر حالات الإلتقاء متعة ؛ تلك التي تبلورت في مشاهد سردية واصفة لجوانب من الفضاء المغربي.

ويتيح الفصل الخامس (21) إمكانية تقري صور منتقاة من الخطين اللذين لا يغيبان معا فضاء التينة المندغم في تكوين شخصية الراوي. ففي الشق الأول من الفصل يصف الراوي مشاهد خداع صديقه «كوركوليس Córcoles» المغاربة، رفقة «أرتورو» بينما يصف في الثاني وضعية الجنود المزرية في أحد الحصون القريبة من «الخمراء». وبين الشقين جملة رابطة ترد على لسان الصديق :

«لقد آن الأوان لكي تبدأ في معرفة الأمور غدا سآخذك إلى حصن [إسباني]» (22).

في «سوق الأربعاء» ساوم «كوركوليس» بائع بيض مغربي. ولقد تم وصف حيل المغربي عن قدرته التلقائية على مراوغة الأجنبي، وعن ذكائه الإجتماعي وحسه الذي ربما كان وطنيا بدليل رغبته القوية في شراء خراطيش الرصاص من الإسباني الذي تمكن في نهاية المطاف، من أخذ البيض دون مقابل بعد أن هدد المغربي، محضرا أحد رجال الشرطة الأهليين. ولما استفسر «أرتورو» صديقه عن تعليل الخداع، أجابه متبجحا :

لقد عرضت عليه بكل بساطة ألف خرطوش بريال للقطعة. وعندما قبل ناديت على [شرطي من] المحلة Mehalla، فندم طبعا على الشراء والشرطي بجانبي. ولم يحدث شيء أكثر. إن أولئك الناس الأردياء هم أسوء من الغجر» (23).

لقد انهزم المغربي إذن أمام سلطة الإسباني العسكرية، ولم ينهزم سرديا على مستوى الحوار أو المواجهة الكلامية. أما حياد «أرتورو» إزاء الحدث فيمكن تعليله بصيغة مزدوجة، تتجلى في تزكيته تعنت زميله، وإعجابه، في نفس الوقت بشدة حنكة المغربي.

ثم خادع «كوركوليس» جزارا مغربيا، اقتنى منه معزة بثمن بخس جدا، فاستغل الراوي هذا الحدث وكشف من خلاله عن مظهر آخر من مظاهر الفساد في الجيش الإسباني، المتمثل في

إطعام فريق من الجنود لحما مغشوشا. وعلق «كوركوليس» على ذلك قائلا :

«تقريبا كل الضباط الذين يأتون إلى هنا، إنما يأتون لكي يثروا» (24)

من كل ذلك يتضح أن «باريا» عندما يجعل من «الآخر» محورالسرد وبطله ؛ فإنه لا يكف عن فرض منطق الذات ولو في أضيق الحدود. أي أن التصوير اللغوي في السيرة الذاتية لا يستقرعند رتبة واحدة في «سلم الذاتية» ؛ فبينما يعرف التصوير أعلى درجات الذاتية التي تصل إلى حد النرجسية في المواقف التي يمثل فيها الراوي دور البطل في المقطوعة أو المشهد، نلقاه يتنازل بقوة شديدة في الحالات التي يكون فيها الآخر قطب الرحى، فيتخذ الراوي حينذاك موقفا حياديا مريبا (25).

ندد «باريا» بالوجود العسكري الإسباني بالمغرب من منطلق الحجة الكلامية الذاتية، وكشف بالملموس عن خطأ الحملة الإستعمارية :

«إن الجنود الإسبان لم يكن بمقدورهم الإمتناع عن محاولة فهم لماذا كانوا يوجدون في إفريقيا، ولماذا كان عليهم أن يخاطروا بحياتهم. لقد هيأوهم جنودا وهم في سن العشرين، لأنهم في سن العشرين، وعينوهم في فيلق وأرسلوهم لقتل المغاربة» (26).

ووعى «باريا» الفرق ما بين هو ذاتي وجماعي، لذلك رأى ضرورة النزول من التعميم إلى التحديد، وتعليل الإنتقال من العام إلى الخاص :

«عند هذا الحد، كانت قصته هي نفسها قصة جميع الجنود المجندين والمبعوثين إلى الجبهة طبقا للقانون. ولكن عند هذه النقطة كانت تبدأ قصته الإسبانية الخالصة :

«لماذا يجب علينا أن نحارب ضد المغاربة؟ لماذا يجب علينا أ ن نحضّرهم نحن المنتمين إلى قشتالة، والأندلس وجبال خيرونة Gerona، نحن الذين لا نعرف القراءة ولا الكتابة؟. حماقات. من الذي يحضرنا نحن؟ . إن قبائلنا لا مدارس فيها، والبيوت من الطوب، ننام بملابسنا مرتادة في الحظيرة على فراش ردئ ذي لوحات ثلاث، جنب البغال لكي نحس بالدفء. نأكل بصلة وكسرة خبز في الفجر. ونذهب للعمل في الحقول من شمس لشمس. وفي منتصف النهار نأكل سلطة Gazpacho وخليطا من الزيت والخل والملح والماء والخبز. وفي الليل نأكل قليلا من الحمص والبطاطس مع قطعة من سمك القد. نتضور جوعا وفقرا. يسرقنا السيد، ولو اشتكينا يطحننا الحرس المدني ضربا بالعصا» (27).

يجادل «باريا» قارئه الإسباني اعتمادا على الصور المادية المجسمة للفقر وبؤس حال المجتمع الإسباني الذي ليس في مكنته أن يمثل دور المحضر لشعب آخر هو مثله في الفاقة والعوز. بذلك يعزف الراوي على الوتر الإقتصادي، عبر صور جزئية متتالية في نفس قصير مستفهم ومباشر، محققا حالات توازن عديدة قلما استثمرت في رواية الحماية. من ذلك استحضاره لقارئ ليس مشبعا، ضرورة بمقولات الإستعمار أو الحزب الوطني، وخطابه لمتلق مفترض له من الخصائص الإنسانية وروح الإنصاف أكثر مما له من مقومات الكائن الذي يصنعه ويتوجه إليه الخطاب الإستعماري. ومن ذلك أيضا استحضاره الجزئي لصورة المغربي الغائب وفكره الذي لا تتاح له، في الغالب الأعم، فرص الدفاع عن النفس ودحض مقولة «التحضير» المتبناة لتعليل الغزو والإبتزاز.

غير أن تنديدات «باريا» لا تتخذ طابعها الكامل، بل تظل، لعلة ما، في منتصف الطريق، متحفظة من الإنصاف الحقيقي للمغاربة. فبعد عودة «أرتورو» إلى «إسبانيا»، خاطبه أحد

أقربانه :

«بكل بساطة، إنه فظيع ما ارتكبه المغاربة في مليلية ! لا يعرف بَعْدُ كَمْ من الإسبان المساكين قتلوا غدرا. إن ما يلزم هو حكومة قوية تدمر المغرب حتى لا يظل حيا مغربي واحد، يجب علينا أن نرسل مليونا من الرجال أو مليونين إذا اقتضى الحال. وألا نعامل المغلوب معاملة حسنة. إن هؤلاء الناس ليسوا مسيحيين، إنهم متوحشون بدون تحضير ومع ذلك يسمح لهؤلاء الإشتراكيين بالإحتجاج ضد إرسال الفيالق» (28).

حينذاك رد عليه الراوي في حماس :

«يكاد يكون من الأجدى التخلي عن المغرب وعدم إرسال ولو مجرد جندي إلى هناك. إن المغرب هو أكبر كارثة بالنسبة إلى إسبانيا، مشروع مخجل، وهو في نفس الوقت حماقة لا حد لها. لقد كنت هناك مدة سنتين، وليقولوا لي ما الذي نحضره. فالجنود، أو بتعبير أفضل نوع الجنود الذين يرسلون إلى المغرب هم أشد الناس بؤسا وجهلا في إسبانيا، إنهم غير

تفوقت الواحدة على الأخرى من حيث درجة الهيمنة أو كم الألفاظ أوالقوة الإيديولوجية، لأن «نبرات الإستنتاج الإيديولوجي يجب ألا تجد نفسها في تعارض مع النبرات الصياغية formative للتصوير نفسه. فإذا ما وجد مثل هذا التعارض أو التناقض فسيكون علامة من علامات النقص، ذلك أن النبرات المتناقضة داخل حدود العالم المونولوجي، تتصادم داخل صوت واحد. إن وحدة وجهة النظر يجب أن تسْبِك في كيان متماسك واحد عناصرَ الأسلوب الأكثر شكلية والإستنتاجات الفلسفية الأكثر تجريدا على حد سواء» (30).

إن تقييما إحصائيا لجموع تنديدات «باريا» في «الطريق» يبرز أن ما يختص منها بفساد الهياكل العسكرية يفوق بكثير عدد ما يخص الدفاع الحقيقي عن المغاربة المظلومين أو الإحتضان الصادق لقضيتهم. وتنديد «باريا» تفسيري أكثر مما هو مشهدي أو وصفي. وهو يعالج مسألة إجبار الجنود على القدوم إلى «المغرب» بلغة تعليلية عالمة :

«إن الجندي الإسباني كان يقبل المغرب مثلما يقبل الأشياء التي لا يمكن تفاديها، بجبرية عرقية تجاه كل أمرعضال، قائلا : «ليكن ماشاء الله»، وذلك ليس خضوعا للقدر المسيحي، وإنما هو كفر لاواع. ومثل هذا القول يعني أن المرء يشعر بعجز تجاه الواقع، وعليه أن يخضع لإرادة المرابي...

إن هذا الإسباني المومن بما شاء الله لا يعني الأمل في الله وفي رحمته، بل انتفاء كل أمل وتوقع الأسوأ» (31).

والحقيقة أن السرد في «الطريق» كلما نأى عن فضاء التينة إلا وانغمس في التفسير والتعليل واستحضار الجاهز واستلهام الإيديولوجيا بقصد الإقناع. لذلك يظل فضاء تلك الشجرة الظل

الوارف الذي يحتمي به الراوي كلما اضطر إلى تقييم هواجسه وعواطفه تقييما إنسانيا حالما.

إن الآخر الذي يهمنا بالدرجة الأولى هو المغربي وفضاؤه الذي وجد فيه «باريا» مرتعا خصبا للقذارة والقمل والمرض والكيف والمرأة المستغلة وعدم الرفق بالحيوان، سيرا على نهج ثوابت السرد الإستعماري. غير أن الجديد عنده هو تقسيط علل البؤس بين المغاربة والإسبان، انطلاقا - في غالب الأحيان- من رؤيا جدلية منصفة في عمقها. لنتأمل هاتين الصورتين اللتين توزعان بالقسطاس سريان القمل بين الفريقين:

«كانوا يبحثون بين ثنايا الملابس ويقتلون القمل واحدة واحدة. كان القمل ولي العسكر وسيده. لا شيء في المغرب كان ناجيا من القمل. يحكى أنه في يوم احتلال الشاون اشتكى الجنرال برينغر Berenguer من أن الأكل لا يتوفر على لحم. قال الجنرال كاسطرو خيرونا Castro Girona:

- لحم؟ -أدخل إحدى يديه تحت الأبط وأخرج من هنالك قملتين أوثلاث - هذا هو اللحم الوحيد الموجود هنا، إذا كان يصلح لك...» (32)

موضوعيا، لا تحدد الصورة مصدرا مغربيا للقمل المتفشي بين الجنود. فهو «نتاج» إسباني خالص، انتشر حتى بين الضباط الكبار الذين لا تتاح لهم فرص الإحتكاك القوي بالمغاربة. والصورة في عمقها إدانة وتعرية، تتوسل إليهما بمجازين خفيفين يصبح القمل في أحدهما ولي العسكر وسيده، ويعادل اللحم في ثانيهما. غير أن المادة الأساسية في الصورة تكتسي حلة المباشرة السافرة. وفي كلتا الحالتين يسهم التصوير في تجلية رؤيا المؤلف التي تمثل السياق الحقيقي للنص.

في مقابل ذلك تتكرر كثير من خصائص التعبير والرؤيا في ما يمكن تسميته بـ«صورة القمل المغربي»:

«لا بد أن يكون القمل حيوانا مقدسا بين عرب الجبل. كانوا يحكون بالأصابع بين الجلاليب وخلال ساعات كانوا يخرجون من بين ثناياها قملا، ولكنهم كانوا يتركونه يسقط عند أرجلهم دون أن يقتلوه. هكذا فالجلوس كان يعني التعرض لخطر هجوم جيش من الحشرات الجائعة» (33).

إن تمكن «باريا» من ناصية الوصف السردي لا يقبل الجدل. إضافة إلى قدرته على توجيه الوصف دلاليا، وتبطينه بأجواء الفضاء المغربي، وإلباسه رداء المفارقة. فما من شك في أن الإستعارة الواقعة في نهاية الصورة هي قدح «جميل» في المغاربة وإضفاء القدسية (الشرقية) على القمل فيه سخرية إثنية. غير أن قرن الصورة بسابقتها، وقراءتهما معا في ضوء رؤيا «باريا»، تكشفان عن منطق الإنصاف المتحكم في كثير من صور المغاربة في كتاب «الطريق».

وترتبط بالفضاء المغربي صور هجاء الغرب والمغاربة المتأرجحة بين التحامل والإنصاف. والحقيقة أن الأرض الجديدة بهرت الراوي وأتاحت له فرصا عديدة لرسم صور للإنسان والطبيعة وتجسيدهما في لوحات ذات ألوان ثرية، ومواقف طريفة مشوقة، وإن افتقر التصوير إلى تداخل الأحداث وتشباكها، وكذا إلى التوتير الدرامي المناسب، واستحضار صوت الآخر:

إفتتح الفصل الثالث المعنون بـ«تطوان (*)، بهذه الصورة المباشرة الشاملة:

«لم يكن المغرب، خلال الخمس وعشرين سنة الأولى من هذا القرن، أكثر من ساحة معركة، وماخور وحانة شاسعتين» (34).

إن افتتاح الفصل بمثل هذه الصورة البانورمية فيه إلغاء بين لإنسانية الأرض ، وتجاوز للعواطف والأحاسيس الأهلية، وتصوير انطباعي إلى أقصى حد. وإذا كانت السيرة الذاتية تبيح رصد الإنطباعات إن لم نقل تعتمدها في تحقيق «تجنيسها الفني» ، فإن الناقد الأدبي لا يملك حيال هذه الوضعية الحق في نقض الإنطباع وإظهار خطله الموضوعي، قدر ما يمكن أن يكشف عن صيغته التعميمية ويفضح أسلوبه اللاإنساني.

ولإضفاء القسط الضروري من التشويق، والإنتقال من العام إلى الخاص، مثلما هو شأن مطالع الفصول الروائية، تابع الراوي قائلا :

«ذهبنا أنا وكوركوليس إلى القيادة، كان سيدخلني في حياة تطوان الرحة» (35).

لقد اقتحم «باريا» العالم المغربي وفي ذهنه رصيد ضخم من الصور المشبعة بالفولكلورية المتحاملة والمتوارثة جيلا عن جيل. لذلك لم تشذ وظيفة «الإدخال Introducir» في هذا الفصل بالذات عن نهج انتقاء الملامح والمشاهد الفولكلورية وغض الطرف عن التفاصيل التي تنم عما هو إنساني عميق :

«توقفنا في حلقة مروض الأفاعي. استمعنا إلى قصته التي لا تنتهي كما هي العادة، وهربنا لما شرع في حيله، لأننا شعرنا بالرغبة في التقيؤ لما رأينا المغربي يدخل الحية من أنفه ويخرجها من فمه» (36).

إن «باريا» يلتقط تفصيلا من تفاصيل الفضاء بغير عينه الشخصية، ويتخلى عن «نرجسية» السير، لدرجة يمكن معها القول إنه لم يضف في هذا المقام أي جديد لما هو متواتر. والحقيقة أن التعبير بالصور لايكفيه الإتسام بدقة التركيب وحسن الإنجاز كما ذكرنا آنفا، بل عليه أيضا أن تكون «رؤيته» في مستوى الرؤيا النافذة التي تطبع الأفق الذهني للكاتب. ومتى فشل التعبير في الإرتقاء إلى ذلك المستوى، كنا إزاء نمط من عدم التوازن الكامل المفتقر إلى التكافؤ الضروري بين وظائف الأداة وحقل الرؤيا.

تبعا لهذا المنظور النقدي، اتسمت صورة مروض الأفاعي لدى «باريا» ببرودة الوصف وضحالة الخيال، نظرا لاتباعيتها وإنسياقها مع تفاصيل الصور المستنسخة، وعزوفها عن الإستلهام الصادق للرؤيا.

ولم تخرج عن هذا النطاق الصورة الرديئة التي رسمها الراوي للزعيم المغربي «عبد الكريم الخطابي». فبعد عودة «باريا» من «المغرب» إلى «إسبانيا» سألته ممرضة في «ميناء «الجزيرة الخضراء» :

«كيف هم المغاربة؟.

– طيب.قذرون ويشحون جدا، طويلون ونحيلون جدا، إنهم في النهاية متوحشون، متوحشون بصورة تامة.

– وعبدالكريم؟.

في الحقيقة، لم أر قط عبد الكريم. ولكن الناس يقولون إنه شخص بلحية شديدة السواد وعينين شرستين، ترهبان الأسرى ثم يضربهم برصاصة» (37).

فالصورة لم تنتبه إلى الإنشطار الذي أصاب الوعي الإسباني تجاه القضية المغربية. ولقد

صدق «غويتيسولو»، لما سوى، في هذا المقام، بين اليمين واليسار (38). ومع ذلك علينا أن نفحص الصورة في سياقها الحقيقي :

يندرج كلام «باريا»، ضمن حوار أجراه مع المرضة «لويسا» وصديقتها، وهو حوار مفارق، لا تخلو صيغته من سخرية بعقلية الممرضتين. إن «لويسا» تسبغ على الجندي العائد حنانا مصطنعا، وتعامله مثل طفل صغير، بينما تخاف صديقتها من عدوى التيفوس. لذا، قصدت الصورة التي رسمها «باريا» للمغاربة المتوحشين ولـ«عبد الكريم» مواكبة غرور الفتاتين، وتلبية روح التشفي لديهما، وتأكيد تصوراتهما المسبقة عن المغاربة. ومن الممكن أيضا أن يكون «باريا» قد قصد الإمعان في تخويف الفتاتين.

ولا يتناقض سياق «الطريق» مع التأويلين بدليل أن «باريا» سبق له أن رسم صورا للمغربي القذر، أوالقمل أومروض الأفاعي. كما أن بدايتي جواب الراوي ترجحان، من ناحية أخرى، هذا الإحتمال. ففي المرة الأولى يجيب ، بعد أن يَسأل عن المغاربة بهذه الصيغة المترددة : (*) «Pues, bueno».

ونستشرف نفس التردد في بداية جوابه الثاني : (**) «Pues, a decir verdad».

كل هذا يزكي إمكانية إدراج القدح ضمن سياق المفارقة أو السخرية أو التخويف. ومع ذلك يلزم التحفظ من هذا التخريج من جانبين :

فمن ناحية نعرف أن الصيغ المترددة ليست سمة من سمات سيرة «باريا» عندما تكون قضيته الإيديولوجية ومواقفه المصيرية هي المعنية بالخطاب، بينما يختلف الأمر فيما يخص «الصور المغربية».

ومن ناحية ثانية تفتقر «الطريق» إلى صور نقيضة تثبت بصراحة تامة عكس ماتدعيه «الصور المغربية» المتحاملة كشفا أو تلميحا. على سبيل المثال تكررّ إسم «عبد الكريم» سبعا وعشرين مرة في الكتاب، لم يبد خلالها الراوي أي تعاطف حقيقي مع الزعيم، واكتفى بإيراد معلومات تاريخية معروفة عنه.

بذلك بقي التوازن في الصورة السالفة ناقصا في تشخيص مقومات الفضاء المغربي عندما لم يستثمر السارد تلك «العلامة المغربية» ليجعلها مكونا في مستوى طلائعية الرؤيا، خاصة أنه أشعرنا - من خلال التينة- بقدرته على الإحساس الواعي بالمكان، على عكس ما أشعرنا به «طوماس سلفادور T. Salvador» في روايته « أطيل طنجة» (39) المفتقرة إلى الوعي الحقيقي بدور الإنسان المغربي في تحقيق التنسيق الجمالي لفضاء المدينة المغربية.

* * *

إن مقاربتنا للصور المغربية في كتاب «باريا» أثبتت تطبيقيا أن عدم اكتمال الوظيفة التصويرية قد فتح ثلمة جمالية في هذه الترجمة الذاتية، على الرغم من طلائعيتها، وقوة تأثيرها في المتلقي، ورغبة راويها في العناية ببعض الهموم الحياتية للإنسان المغربي.

ونوجز فيما يلي أبرز نتائج التحليل الذي اعتمدنا فيه أساسا على المكون الفضائي :

1 - التوازن الناقص. يندرج انشغال «باريا» بالموضوع المغربي ضمن النهج الإيديولوجي التقدمي المهيمن على صور «الثلاثية» ومواقفها وموضوعاتها. ولقد اتسمت الصور المغربية في هذا

النطاق بحسن التنضيد اللغوي، ووضوح الدلالات في الغالب الأعم، دون أن يتجاوز الإتساق المظهر الخارجي للأداة التعبيرية، بينما ظلت الرؤيا الموجهة لمجموع خطاب الكاتب تفتقر، في جانبها المغربي، إلى الدقة الفنية والحدب الحقيقي على الإنسان المغربي الذي لم تندغم قضيته في وعي الكاتب الإندغام الكلي بسبب تبني الأسلوب الفردي في إثارة القضية المغربية، وتغييب الصوت المغربي تغييبا يكاد يكون كليا. صحيح أن «باريا» قد استحضر جزئيا مواقف نضالية للمغاربة؛ ومع ذلك فقد سجلنا حيرته بين التعاطف معهم وتلبية أفق انتظار القارئ الإسباني.

ولعل أكثر المكونات التي دفعتنا لإدراج كتاب «باريا» ضمن هذه الخطة القريبة من التوازن، تنديده القوي بالوجود العسكري الإسباني بالمغرب، وكشفه لحالات الفساد والغش والخيانة المتفشية بين الجنود. غير أن التنديد ظل لعلة ما في منتصف الطريق، متحفظا من الإعتراف المنصف للمغاربة، ويفوق كمية المساحة المخصصة للدفاع الحقيقي عنهم.

قارب «باريا» الصور المغربية بأساليب تتسم تارة بالتردد والحيطة، وتارة ثانية من خلال المواقف المحايدة التي تحتمل أكثر من تأويل، وتارة ثالثة بالقدح المباشر الذي لا يخرج معجميا عن ثوابت الخطاب الإستعماري.

2 - العلاقة بالآخر. واجه «باريا» في سيرته نمطين من أنماط «الآخرين» تمثل الأول في الإسباني المختلف إيديولوجيا مع الراوي، بينما جسد المغربي النمط الثاني الذي يهمنا أساسا.

ولقد وفق «باريا» في التقرب الفعلي من الجبليين، والإطلاع على بعض أسرارهم، معترفا بذكائهم الإجتماعي، وملمحا إلى حسهم النضالي والوطني، ومحققا نوعا من تمازج الداخل بالخارج «المغربي» على مستوى الكتابة السيرية. لكن هذا التوفق لم يلغ علو منزلة الراوي من حيث تحكمه ذاتيا في زوايا النظر إلى الأمور وتقييمها، وتلوين الكتابة بالسخرية والمفارقة والنعوت المعيبة، وصدوره فكريا من موقع القوة السردية التي خولتها له السلطة الإستعمارية. كما بدا الموقف الحيادي الذي تبناه من بعض المشاهد المغربية، مبهما يحتمل أكثر من تأويل.

وعندما يتمحور السرد على الإنسان المغربي من حيث هو كائن «آخر»، كان الكاتب يلوذ بمنطق الذات للذود عن حماها بشتى الأساليب والصيغ المسخرة.

3 - ثنائية النرجسي والطارئ. في السيرة الذاتية تتحدد ماهية الصور الجزئية تبعا للنزوة المزاجية أوالذهنية التي تنتاب مرسل الخطاب بين حين وحين، دون سابق تمهيد نابع من التدرج الطبيعي للحدث، وتطوره في مشاهد وصور ملموسة. فتخضع بذلك لسياق نرجسي تتلون أوضاعه حسب الظرف والموقف الطارئين. ومن هنا تنسخ ثنائية «النرجسي والطارئ» البنية الجوهرية للسيرة الذاتية وتتحكم في مجموع صورها. وكثيرا ما مثل الإنسان المغربي في «الطريق» ذلك العنصر «الطارئ» الذي لا يملك القدرة الضرورية على التحفيز الدرامي والإثارة الذاتية.

4 - زئبقية التصوير في السيرة الذاتية. لا يستقر التصوير اللغوي والسردي في السيرة عند رتبة واحدة في سلم الذاتية. فبينما يرقى إلى أعلى درجات الذاتية التي قد تصل إلى حد النرجسية في المواقف التي يكون فيها الراوي بطلا، نلفاه ينحدر في الحالات التي يصبح فيها «الآخر» محور المقطوعة أو المشهد، أو التي يكتفي فيها الراوي بدور الحكي، ملتزما موقفا حياديا في الظاهر. وعلى الرغم من هذه الزئبقية، لم يتبوأ المغاربة بدرجة تامة رتبة البطولة الحقيقية.

في مقابل تسلط ذاتية الراوي.

5 - السيرة الذاتية وخطة الإنطباع. إذا كانت السيرة الذاتية تنطلق من خطة الإنطباعات إن لم نقل تعتمدها أساسا في تحقيق تجنيسها الفني ؛ فإن الناقد الأدبي لا يملك حيال هذه الوضعية الحق في نقض الإنطباع وإظهار خطله الموضوعي بالإعتماد على الحجة والحقيقة والموقف المضاد، مثلما يملك القدرة على الكشف عن صيغته التعميمية، وطبيعته الشمولية، ويفضح أسلوبه اللاإنساني. طبقا لهذه القاعدة، لم نشأ أن نفحم عقليا البنيات الهشة لبعض الصور المتحاملة على المغاربة تحاملا سافرا، أوالتي اعتمدت حقائق خاطئة، أوالتي لم تعط لهم الكلمة للذود عن أنفسهم. واكتفينا، في مقابل ذلك، بتعرية حالات الإضطراب التركيبي والبنائي التي طالت الصور الإنطباعية.

6 - إنسانية الصور في السيرة. على الرغم من أن الصورة في السيرة الذاتية تتسم بطابعها المعزول، ولا تتحقق ضمن سياق حدثي تخييلي ممتد ؛ فإنها قد تستطيع أن تتميز بملامح إنسانية، وتؤدي وظائف وجدانية عميقة، إن هي تجاوزت خطة الإنطباع الفولكلوري أو العرقي، وأفلحت في تشخيص العاطفة، وتجسيد الفكرة، والتغلغل إلى خبايا النفس البشرية لاقتناص أرق خلجاتها وتصويرها في مواقف حيوية مؤثرة، وإن لم تكن ذات بنية درامية خالصة. ولقد أكد «باريا» من خلال فضاء التينة فهمه العميق لجوانب من إنسانية الأرض والإنسان المغربيين.

7 - مجاز السيرة. مثل فضاء التينة في كتاب «باريا» مكونا خياليا حاسما. تجلت فعاليته الجمالية في قدرته على إضفاء التماسك على الوقائع الخارجية والإحتدامات الذاتية للراوي، بصيغ بعيدة عن بلاغة الغرابة أو الغلو أو المشابهة أو الإستعارية.

إن فضاء التينة مكون تصويري خاضع في آن واحد لواقعية الرؤيا ونرجسية الذات القلقة التي تأبى أن تجسد اضطرابها في صور حالمة قصيرة النفس أو تراكيب بيانية طريفة. إنه نمط مما يمكن تسميته «بصور الفكر الممتدة» التي تسود كتب الإعترافات والقصص الذاتي والمؤلفات التي يتردد فيها فضاء بعينه أو ذكرى أو فكرة متسلطة، بطريقة رمزية منتظمة، مثل لازمة موسيقية.

إن الأهمية التعبيرية التي يكتسيها فضاء التينة في سيرة «باريا» السردية تكمن أساسا في دمج مكونات مغربية ضمن رؤياه، وجعلها دعامة ثابتة فيها. إن التينة المغربية أضحت بذلك طاقة خيالية شفافة أنقذت سيرة المؤلف من المباشرة والجمود.

هوامش الفصل الثاني

(1) Philippe Le Jeune, le pacte autobiographique, Ed. Seuil, Paris 1975, P. 39.

(2) ولد بمدريد سنة 1897 وتوفي بلندن سنة 1957. تابع دراسته بمدريد حيث مارس عدة وظائف إدارية، وانخرط في الحزب الإشتراكي، وساهم في الحملة الإسپانية على المغرب خلال العشرينيات، ثم في الحرب الأهلية الإسپانية. وبعد هزيمة الجمهوريين فر خارج وطنه، وظل في المنفى إلى أن توفي.

كتب باريا المقال الصحفي والقصة القصيرة والبحث والرواية. وأشهر أعماله على الإطلاق ثلاثية «مصهر متمرد» التي نشرها بالإنجليزية بين سنتي 1941 و1944 قبل أن تصدر طبعتها الأولى بالإسپانية في الأرجنتين سنة 1951. انظر :

E. de Nora, O.C. , T. III, P. 14.

(3) Arturo Barea, La forja de un rebelde, Ed. Montjuich, Mexico, D. F., 1959.

(*) لم يشكك الناقد الفرنسي ألبريس في انتساب الثلاثية إلى الجنس الروائي، وقد قال عنها إننا «لسنا فيها أمام ذلك الأسلوب الدقيق القاسي الذي سيظهر في «المدرسة الجديدة»، ولكنه وثيقة متحمسة متلاحمة مع ذلك، خيالية على نحو واسع، ليس فيها تلك الخشونة المقصودة الوقور التي نجدها عند الذين سيأتون بعده (باريا)، انظر : تاريخ الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 375.

(4) إحسان عباس، فن السيرة، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، ص 90.

(5) E. de Nora, O. C. T. III. P.P. 14-15.

(6) Idem, P. 49.

(7) "الناقدة مارك روبير" ترجمة م.ب، الملحق الثقافي للاتحاد الإشتراكي، ع 29، 13/14 ماي 1984 ؛ ص 4.

(8) G. T. Ballester, Panorama de la literatura española contemporánea, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, T. II, P. 358.

(9) P. Le jeune, O. C., P. 198

(*) هي (عين الحمراء) القريبة من (سوق الأربعاء)، حيث كبد المغاربة الإسپان خسائر فادحة في معركة يوم 1924/12/10.

(10) Luis de Armiñán, La higuera brava, in : la niña, su novio y el diablo,Ed. Nacional, 1947.

(11)La forja de un rebelde : la ruta, P.474

(12) إحسان عباس، فن السيرة، ص 107..

(13) La ruta, P. 283.

(14) Idem, P. 284.

(15) «الصورة الأدبية»، مرجع سابق، ص 111

(16) La ruta, P. 263.

(17) Idem, P. 264.

(18) Idem, P. 264.

(19) Idem, P. 264.

(20) Antonio Cases, No quiere morir, Imp. Félix Moliner, Madrid, 1924.

(21) La ruta, P.P. 292-300.

(22) Idem, P. 295.

(23) Idem, P. 294.
(24) Idem, P. 295.
(25) انظر كذلك مثل تلك الصيغة الحيادية عندما ينعت جندي المغاربة في حضرة الراوي بأبناء القحبة، ص 296 .
(26) Idem, P. 306.
(27) Idem, P. 306.

(*) يقول أحد النقاد المعاصرين : «إن الطريق في الأصل رواية تنديد بالحرب المغربية، شبيهة في ذلك بكتب أخرى لسندر ودياث فرنانديث... حيث إن الخلفية السياسية التي تنعشها لا تعرقل صفاء السرد الرنان المفعم بالدفء الإنساني»:

.- Santos S. Villanueva, Historia de la literatura española. El siglo xx. Ed. Barcelona, 1984, P. 193. Ariel,

(28) La ruta, P. 341.
(29) Idem, P. 341.
(*) "Casi seria lo mejor abandonar Marruecos"
(30) باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 118.
(31) La ruta, P. 306.
(32) Idem, P.P. 267-268.
(33) Idem, P. 268.

(*) مثلت هذه المدينة دورا أساسيا في «الطريق» ، وكانت إلى جانب سبتة ومدريد والشاون وإسبانيا والمغرب من أكثر أسماء الأماكن ورودا في النص.

(34) Idem, P. 272.
(35) Idem, P. 272.
(36) Idem, P. 292.
(37) Idem, P. 292.
(38) Crónicas sarracinas, P.P. 38-39.

(*) إذن، طيب.
(**) إذن، والحق يقال.

(39) Tomás Salvador, Hotel Tánger, Ed. Bruguera, Barcelona, 2a ed. 1970.

الفصل الثالث
الجـنـدي المخـــذول

نواجه، من خلال رواية «الحصن الخشبي El Blocao» للكاتب المجدد «خوسي دياث فرنانديث (1) J.Diáz Fernández» (1898-1941) تحديا نقديا جديدا. فالصور المغربية لم ترد هذه المرة في نص روائي ذي امتداد متسلسل، بل عبر سبعة نصوص سردية منفصلة عن بعضها ظاهريا، جمعها المؤلف تحت عنوان ثانوي: «رواية المغرب Novela de Marruecos».

من هذا المنطلق آخذ النقاد المؤلف تسميته الكتاب بـ«رواية»، لعدم تحقق قاسم مشترك حقيقي، يجمع في رأيهم بين النصوص السبعة. ومنذ وقت مبكر (1928) صرح الناقد «خوان أورطيغا كوصطا J.Ortega Costa»، أن هذا العمل هو عبارة عن كمشة من القصص المتنوعة، لا يربط فيما بينها سوى تشابه المناظر الطبيعية والتواريخ، وسهولة تكرار بعض الأسماء الشخصية (2). وهذا رأي على جانب كبير من الشطط، يفنده التحليل العميق للصور، كما سنرى.

كما غالى «إ. دي نورا E. de Nora» في الإلحاح على الطابع التفتيتي للكتاب، واعتبر الجمع بين قصص شتى أبرز مظهر سلبي في «الحصن الخشبي». فنزعة التقطيع Fragmentarismo، ومجرد الوصل بين مجموعة من حدوتات حياة جندي إسباني في المغرب جعلا من العنوان الفرعي مسألة قابلة للمناقشة، كما جعلا العنوان الأصلي أمرا يكاد يكون اعتباطيا (فأحداث القصتين الأولى والسادسة فقط هي التي تقع فعليا في حصن). وإذا كان المؤلف نفسه قد اعترف بطموحه في أن يَحِل «المسيرة الدرامية للحرب» محل «مضمون كلاسيكي»، وفي أن يجعل من «الجندي الإسباني» شخصية مركزية لكتابه (الحضور الدائم للراوي أو الشاهد البطل أرنيدو Arnedo)؛ فإن تنوع القصص وتباين سماتها (السخرية/الدرامية/العاطفية/الرومانسية...) على الرغم من أنها تضمن بتميز ثراء الطابع الإنساني للكتاب وكثافته، فإنها تجعل من وحدته الروائية قضية إشكالية قابلة للنقاش (3).

إن عمق هذا الرأي لا يناقض الصيغة الروائية المحتملة للكتاب، بدليل اعتراف «دي نورا» بأن المؤلف قد استطاع، إلى حد ما، تحقيق رغبته في «كتابة رواية بدون أية وحدة باستثناء وحدة الفضاء التي تدعم الحلقات Episodios». ومن هذا المنفذ بالذات سنحاول من جانبنا رصد الصور المغربية في هذا الكتاب السردي.

اتفق النقاد على انتماء «خوسي فرنانديث» إلى «الحركة الطلائعية» أو «الحساسية الجديدة» التي عرفها الأدب الإسباني خلال فترة 1925-1935. تلك الحركة التي تشبعت بالقيم الإنسانية المتبلورة تحت تأثير التقدم الحضاري، وملاحظات الفيلسوف «خوسي أورطيغا إي غاسيط

J.Ortega y Gasset ، (1883-1955) وكذا تأثير فن السينما، إضافة إلى مؤثرات أدبية أخرى متعددة المشارب تعود إلى الوقع الذى أحدثته رواية الكاتب الأمريكي «جون ضوس پاسوس J.Dos Passos، (1896-1961) : «محطة مانهاتن Manhattan transfer» (1925)، و «غريغيرياس (*) Greguerias» الأديب «رامون غوميث دي لاصيرنا R.G. de la Serna» (1880-1963)، والرغبة في رد الإعتبار للشاعر «لويس دي غونغورا (**) Luis de Góngora» (1561-1627) الذي كان يعد، إلى ذلك الحين أديبا لعينا (4)..

إن ما يهمنا من هذه الحركة الطلائعية في مرحلتها الأولى التي تنتسب إليها رواية «الحصن الخشبي» ؛ هو تبنيها أساليب جديدة في الإبداع الأدبي. فلقد حل الإيمان بالخلق لدى روادها (*) محل المحاكاة، واعتنقوا تقنيات المبالغة والغلو، والعناية بالشعر ثم التفتوا نحو الرواية وأدخلوا عليها تغييرات على مستوى طرائق البناء والأسلوب، وحاولوا التخلص من الإحساس المرضي الزائف البين في الروايات الغرامية novelas de rosas، ورواية الإثارة الجنسية Novelas eróticas ، والتحرر من ضرورات الحدوتة، والإبتعاد عن الواقعية المبتذلة جدا وتفضيل الإستعارة التي تمزج المحسوس بالمجرد، واستعارة تقليب الكلام بواسطة التقديم والتأخير metáfora hiperbaton مع تبني نمط من الكتابة تهيمن عليها الروح الشابة الساخرة، والتفاؤل الحيوي، وتمجيد الحضارة الحديثة والتقدم التقني والرياضة والسرعة، والإنطلاق من رؤيا طلائعية نحو العالم يمتزج فيها ما هو يوتوبي بما هو واقعي. (5)

إن كل هذه المظاهر الحديثة ماكانت لتدفعنا إلى إدراج رواية «الحصن الخشبي» (6) ضمن المحاولات السردية الإسپانية المتطلعة إلى تحقيق تصوير متوازن، لولا رؤيتها الفنية ذات البؤرة التخييلية الموحّدة ، التي عالجت صور المغرب والمغاربة والإسپان بشفافية بديعية ونزعة إنسانية شبيهتين برؤى «سندر» وإن لم تتبنيا صيغ سرده المتوتر الكثيف.

يتألف كتاب «الحصن الخشبي» من سبعة نصوص تتمحور حدوتات ثلاثة منها حول العلاقة بين امرأة مغربية وبطل إسپاني (الحصن الخشبي- إفريقيا عند قدميه - موعد في البستان)، بينما ترصد النصوص الأربعة الباقية قضايا إسپانية يمثل فيها الموضوع المغربي خلفية فضائية غير مباشرة (الساعة - الجدلية الحمراء- متهم بالقتل- قافلة الحب). والحقيقة أن الفضاء المغربي لا يغيب عن المجموعتين معا. كما أن درجة حضور الحصن العسكري فيهما، من حيث هو معطى لفظي «واقعي» تتفاوت قوة وضعفا، فكل نصوص الكتاب ترتبط بالحصن الذي يعد، في بعديه العيني والرمزي، نطاقا شديد الإحكام والإنغلاق، يحاصر كل شخصيات الكتاب «الإسپانية» ؛ العاجزة عن اختراقه ماديا وسيكولوجيا. لذلك لا نتفق مع« دي نورا» في ملاحظته السابقة التي هون فيها من شأن حضور ذلك الموقع العسكري ، مكتفيا بالإشارة فقط إلى النصين اللذين تدور فيهما الوقائع «فعليا» بالحصن.

إن حضور الحصن تكويني في هذا العمل الأدبي، يشع تأثيره الجواني بعمق على كل التمظهرات السردية، ويملك طاقة رمزية تتجاوز طبيعته المادية (حصن من خشب أو من رمل وإسمنت وحجارة) وتتغلغل في أعماق النفوس الإسپانية لتبرز أدرانها. لكل ذلك فإن «الخذلان» الذي اتخذناه سمة سردية أساسية في عنوان هذا الفصل، يمثل في الحقيقة الخلاصة الوجودية للوظائف السردية التي تكفل بها الحصن، والبنية العميقة المنظمة لمجموع التفاصيل.

وما من شك في أن «الحصن الخشبي» عمل يفتقر إلى الإمتداد بمفهومه الروائي الصارم.

[redacted]

كما عاد أيضا للإلحاح على البعد الحسي واستحضاره بواسطة تشبيه تمثيلي يواكب الوعي المتأزم للراوي، ويؤكد القاعدة العامة للتصوير :

«جاءت مقيدة اليدين ونظرت إلي نظرة احتقار. انتابتني نوبة غيظ، فشتمتها ولعنتها، ووددت أن أرمي رأسها برزمة الجرائد، ولكني مع ذكرى أمس الحسية عدت إلى التزام الصمت، تلك الذكرى التي سقطت علي هذه المرة مثل سقوط حجر على سطح زجاجي» (20).

إن غرابة التشبيه في نهاية الصورة تساير من ناحية مبادئ الكتابة الحداثية المشار إليها أكثر من مرة، مثلما تواكب أيضا الوعي المنشطر لدى الراوي الذي يرتب الصور ويسهم في تحديد مصائر الشخصيات، ولكنه عليل تجرحه الذكرى الزجاجية وتفت في عضده. لذلك تنجو «عائشة» من العقاب على الرغم من فداحة جرمها، مؤكدة بذلك المبدأ الذي صدر عنه الكاتب في عدم معاقبة أية امرأة مغربية بين دفتي كتابه مهما بلغت شناعة فعلها. إن الإسبان هم الذين يعاقبون في الحقيقة، ماداموا يفتقرون «قصصيا» إلى مصداقية محاكمة الآخرين. وتلك واحدة من خصائص الدرامية الجديدة التي ستعززها الحلقات النصية الأخرى.

* * *

يصطبغ التخاذل في نص «إفريقيا عند قدميه Africa a sus pies» بصيغة دموية شأنها في ذلك شأن حلقة «الحصن الخشبي» التي مرت الفاجعة فيها مجازاً عبر عيني المرأة المغربية الغامضتين. غير أن التنويع الجوهري الذي أضافته الحلقة الحالية إلى سجل الرؤيا الدرامية الموحِّدة يتمثل في تحسيس المتلقي ببرودة نظرة «إفريقيا» الماحقة، المشبعة بأنفة زائدة، بعد المرور السريع على برودة نظرة «عائشة».

كان ثمة ثلة من الأصدقاء الإسبان الذين جمعتهم الحياة العسكرية في «تطوان»، بينهم الراوي و«بيريدا Pereda» الكثير الصمت، والملازم «ريانيو Riaño» الغني المرح الذي كانت له عشيقة مغربية سماها «إفريقيا»، يزهو بها، ويمر رفقتها في الشارع متشامخة بملابسها الغربية ونظرتها الأنوف. ومع انصرام الأيام، اعترف «ريانيو» لزملائه أنه بدأ يمل «إفريقيا»، وقرر أن يترك لها مبلغا قبل أن يذهب إلى مهمته العسكرية الجديدة. في اليوم التالي اكتشف «ريانيو» مقتولا بخنجر المغربية التي لاذت بالفرار.

أبدى الراوي، خلال السرد إعجابا برزانة «بيريدا» وحزن عينيه، وانتباهه إلى توجسية نظرة «إفريقيا» وبرودتها. لكن الفتى كان قد مات في عملية عسكرية انتحارية.

من المظاهر التصويرية التي سبق ضبطها في «الحصن الخشبي» : تباين تلوينات الفضاء المغربي تبعا لتباين الوقائع وأمزجة الشخصيات، خاصة منها تقلبات مزاج الراوي الذي تكيِّف مواقفه من المدن والقرى والأزقة المغربية وفق منظوره للشخصيات القصصية. ولقد اقتضى السرد في هذه الحلقة القصصية الجديدة أن تدور الأحداث حول عشيقة مغربية، ذات شخصية مشعة على الرغم من صمتها المطبق، انعكست خصائصها السلوكية على التفاصيل الوصفية للفضاء المتمثل بدوره لتغيرات منظور الراوي حسب الصيغة المبسطة أعلاه.

«كانت تطوان في ذلك التاريخ مرتعا للرذيلة والمعاملة التجارية والمغامرة. وكانت تطوان تسمن، مثل كل المدن الحربية، وتسعد بالموت الذي كان يلطخ يوميا جوانبها» (21).

إن «تطوان» هنا ليست حقيقة جغرافية يمكن الإطمئنان، توثيقيا، إلى وصفها المتحامل. إنها،

على العكس من ذلك، محطة تصويرية سردية، ومشجب يعلق عليه الراوي انفعالاته وهواجسه السقيمة التي يرتبط صداها بمجموع شخصيات النص ووقائعه. ولقد سبق لدباريا» في سيرته الذاتية أن صور «تطوان» مثل ماخور كبير، دون أن تتغير لديه تقاسيم تلك الصورة في كل كتابه نظرا لخضوعه لمنطق السيرة النرجسي ذي البعد الوحيد. بينما يصعب الظفر في كل حلقات «الحصن الخشبي» بتفاصيل مكانية ثابتة، مادامت الرؤيا الموحّدة تتشكل في عمقها بتباين التضاريس التكوينية للفضاء المغربي.

تمثل «إفريقيا» في النص تلوينا جديدا من تلوينات الأنثى المغربية الأنوف. بذلك لم تشذ عن القاعدة التصويرية العامة التي لم تتنازل فيها أبدا عن وظيفتها المناضلة، أو على الأقل الرافضة للإسباني، سواء أكانت بدوية أم إبنة وجيه، شريفة أم مومسا. لذلك بولغ أيضا في تجسيد كبرياء هذه البطلة الجديدة، وفي إبراز أصالتها التي لا تناقض قصصيا حقارة الدور الخلقي الذي عهد لها في النص :

«لم تكن إفريقيا بخيلائها الذي تعلمته خلال فتاتين باريسيين، توقف عينيها المزهوتين حتى لمجرد أن تنظر إلى تلك الجموع المشدودة إلى موسيقى الثرثويلا zarzuela التي هي موضة في شبه الجزيرة. كانت ترنو دوما مبالاة، بنظرتها الشامخة فوق السطوح، نحو قبيلتها الضائعة. لأن إفريقيا لم تكن تسمى إفريقيا، بل ربما عشوشة أو سليمة» (22).

إن ما يلفت في هذا المقام هو الإلحاح على ربط أنفة الشخصية بالنظرة. ومثلما هي نظرة «عائشة» حاسمة في «الحصن الخشبي» وفي «موعد في البستان»، هي هنا أيضا نظرة متمكنة في صمت، متحكمة في السياق. لذلك يمكن القول إن «خوسي دياث» ينفلت بهذا الإختيار الأسلوبي من قيد الكتابات الإستعمارية التي ما فتئت تبدد آيات الإفتتان بعيون المرأة المغربية، على أساس أن تجعل من ذلك مطية للإذلال والوصف السلالي.

غير أن أنفة «إفريقيا» لا تلقى من الجميع الإعجاب الدائم والمطلق، وإلا لكانت قد استحالت سمة قصصية جامدة. فتبعا لضرورة البناء الجدلي للمكونات، اضطر الراوي إلى ابتداع عناصر تنغيصية تواجه في تضاد سمات الأنفة والشموخ :

«كانت إفريقيا تلبس زيها التقليدي، وقفطانها الواسع الكثيف مثل سحابة . لكي تتأمل في هدوء جبالها، وغرغيزها (*) الوعر، حيث تستقر «الطلقات» (**) القاتلة، ولتسمع مؤذن سيدي الصعيدي، ولتقذف بخاطاياها المستنكرة نحو المدينة الخاضعة للمسيحي. كانت إفريقيا مع الأمة السوداء ذات الذراعين الموشومين، تأكل وحدها كسكسها وتشرب شايها المعطر بالعنبر والنعناع.

اعتاد ريانيو على أن يقول :

- إن ما لو تتعود عليه هو الأكل في المطاعم. إنها تفضل نفايات التبهيلة. إضافة إلى أني بدأت أتعب منها لأنها أكثر حزنا من ميت. إنها لا تعرف أكثر من الإرتماء على قدمي مثل كلب» (23).

يحلو لـ«خوسي دياث» تقديم بطلاته المغربيات مندغمات في فضائهن المغربي. وبحكم هذا القانون رُصدت بعض تفاصيل صورة «إفريقيا» اعتمادا على «مفردات» المعجم الإسباني الذي لا يتسم، في الحقيقة، بثراء لغوي أو بغنى في الدلالات التخييلية (الجلوس فوق السطح لتأمل

الطبيعة - القفطان - غرغيز - سيدي الصعيدي - المدينة الغامضة للمسيحي - الأمة - الوشم - الكمكس - الشاي - العنبر - النعناع). وقد عجز كل من الإسناد المحلي (جبالها /غرغيزها) والتشبيه (القفطان الواسع الكثيف مثل سحابة) عن تحقيق طفرة جمالية كافية للإنعتاق من اتباعية المعجم المسخر. غير أن ما انتشل الصورة من وهدة الفشل السردي هو التحويل المضاد للفضاء المجسم في موقف ريانيو الجديد الرافض لكل تفاصيل المحيط المغربي. ومثل هذا الموقف السلبي ليس سمة طارئة على شخصية الضابط الإسباني، بل ينسجم قصصيا مع حالات استهتاره وتبدل مزاجه المعلن عنها منذ بداية القصة.

يجدّ «دياث فرنانديث» في تحبيك صورة شخصياته القصصية الإسبانية منذ الأسطرالأولى من كل حلقة، ويهيؤها سيكولوجيا على الخصوص، لإتخاذ موقف مدروس من المكون المغربي في النص. لذلك قلما تتفق آراء الإسبان تجاه المرأة المغربية، كما لا يقيّمون الفضاء المغربي وفق نغمة واحدة. إن البطولة الإسبانية لدى «دياث فرنانديث» ليست «واحدة» في مواجهتها لما هو مغربي إلا من حيث وظيفتها السلبية. وهي لا تمثل صوتا واحدا، على عكس السائد في معظم روايات الحماية.

انطلاقا من هذا المنظور يمكن تعليل الموقفين المتباينين اللذين أبداهما كل من «ريانيو» وصديقه «پيريدا» تجاه «إفريقيا». فبينما تعامل معها الضابط بإعجاب ثم بنفور، تمشيا مع مزاجه المتقلب ؛ إذا بـ«پيريدا» يبدي إشارات هادئة ودالة، تنبئ من ناحية عن طبيعة تكوينه القصصي الغامض، وتضفي من ناحية ثانية على «إفريقيا» أهمية سردية وإنسانية، لم يتسن لنا أن نعاينها فيها من خلال نظرة «ريانيو» السطحية.

لم يندمج «پيريدا» في علاقة شخصية مع «إفريقيا» واكتفى بتقديم شهادات مغايرة أضفت على العشيقة حللا من الغموض والتوجس، تشوق وتستفز وتعمق الإحساس بشخصية الآخر الصامت. والغريب في الأمر أن السرداب الذي تسلل منه الراوي لإقتناص مثل هذه المشاعر الشفافة تمثل، مرة أخرى، في عيون المرأة المغربية. فلقد اكتشف «پريدا» يوما «عيون إفريقيا الراصدتين والباردتين» (24)، وغدت «برودة النظرة»، منذ ذلك الحين سمة تكوينية في النص تكررت بنفس الصيغة الموجزة في موضع آخر (25)، ثم جسمت بتفصيل جمالي في الصورة التالية :

«عيون إفريقيا راصدتان وباردتان. كان ريانيو فتى بدون تعقيدات. ومع ذلك فهو لا يشبه الأصدقاء الآخرين الذين كانوا يعذبون عشيقاتهم بالسوط ؛ كما لو تعلق الأمر بجيل أو مغربي من المحلة. إن إفريقيا لم تكن مغرمة به ؛ ولكن لم يكن لديها سبب لكي تكرهه. إن عيون إفريقيا كان لهما حداد البنادق القبائلية وظلال أشجار التين الجبلية. عيون من تلك التي يلتقى بهما في سوق أو في شارع تطواني، فيود المرء أن يحملهما إلى الأبد بنفس قشعريرتهما وضغينتهما، لأنهما يظهران أن هنالك شيئا غير قابل للإصلاح ينتقص من خلقة الإله» (26).

لقد رُصدت في الصورة العلاقة الحميمة بين كائنين بشريين متبايني الجنس والجنسية، من خلال عيني المرأة. أي أن قراءة المصائر لا تتم بواسطة فحص أنماط السلوك وترتيبها في تدفقها الخارجي المنطلق بحرية، بل بـ«تقييد» تلك الأنماط بتفصيل detalle إنساني بسيط، لكنه دال، يشبك السرد، ويمنعه من الإنطلاق السهل المعهود في روايات الحماية. ومثلما قيد «فلوبير»

المرئيات في «مدام بوفاري» بنظرة «إيما» ؛ قيد «دياث فرنانديث» المصائر والأمزجة بالسمة الغامضة المعاينة في النظرة الخارجية للعشيقة المغربية. إن «إيما» ترى، ومن أجل رؤيتها تترى الوقائع، وبدون تلك الرؤية لن تكون هناك وقائع. بينما ترى «إفريقيا» من قبل الراوي الذي يوقن أنها ترى بعمق، بل إنه يمضي أبعد من ذلك لدرجة إشراط الوقائع والسلوك بما يراهن عليه ويعتقد أنه يراه في نظرة «إفريقيا»، ولكنه حتى وإن بلغ هذا الشأن في سلم التبليغ السردي، لا يدع قطعا «إفريقيا» تصف لنا ماتراه. وهذا هو الفرق الجوهري بين نظرتي العشيقتين المغربية والفرنسية.

وسمت عيون «إفريقيا» بالبرودة والقدرة على الرصد في بداية الصورة. في ضوء هاتين الصفتين «يُقرأ» سلوك «ريانيو» وتُجدّد طبيعة تصرفه مع النساء، وتضبط حقيقة صلته بـ«إفريقيا». وبهذا تصنف الأفعال القصصية في ارتباطها غير المباشر بالنظرة. إلا أن الراوي لا يكتفي بهذا الإرتباط التلميحي، بل ينسخه بالتركيز على النظرة ذاتها ويغوص في أعماقها ليشرّحها ويهتك أسرارها الغامضة مثلما يفتح صائد اللؤلؤ المحارة.

عندما ننساق مع وظيفة الغوص، نكتشف كآبة الرؤية وسلبيتها المعبر عنها تارة بالكناية المستقاة من معين مغربي كالح (إضفاء حداد الموت وظلال الأشجار على النظرة)، وتارة ثانية برومانسية صوفية (إن نظرة «إفريقيا» هي جزء من النظرة المغربية المطلقة، المفعمة قشعريرة وضغينة، المنبئة عن النقص وعدم تمام الخلق الإلهي).

بمثل هذه الصيغة التشائمة الغامضة يقرأ الراوي النظرة المغربية ويعلن عن سقمه الوجودي. والحقيقة أن ارتباط عناصر السلب المرصودة في الصورة بالقوانين السلالية واهية جدا، بدليل ما يؤكده السياق من أن الوقفة المتأنية إزاء نظرة «إفريقيا» تسهم من ناحية في تنظيم العلاقات السردية بين الشخصيات (ريانيو- إفريقيا- پيريدا)، وتمهد، من ناحية ثانية لحل العقدة حلا ينسجم مع مجموع مكونات النص وسماته :

«في اليوم الموالي وصلت إلى ثكنتنا إشاعة رهيبة. لقد ظهر ملازم أول مقتولا في داره. كان الأمر يتعلق بريانيو. لقد اخترقت إفريقيا قلبه بذلك الخنجر ذي المقبض الفضي الذي اشتري من طنجة. وبعد ذلك فرت بملابس مغربية، دون أن تترك أثرا. وربما رأت عيناها الباردتان من خلال نافذة ما مرور التابوت محمولا على أكتاف أربعة ملازمين» .(27).

إن برودة النظرة كان وراءها إذن مزاج بشري يتعذب، ونفس إنسانية ترفض الخيانة وفسخ العقود. قد يقال إن العلامات اللغوية التالية (الإختراق- القلب- الخنجر- طنجة- الفرار- الملابس المغربية- عدم ترك الأثر- البرودة- النافذة) ؛ إنما هي ألفاظ مستقاة من صميم معجم «الغدر» الذي اشتهر به المغاربة في صفحات روايات الحماية ؛ ومع ذلك لم يدن الراوي هذا الغدر، ولم يتقف أثر «إفريقيا» قصد الإنتقام منها مثلما هو معمول به في مثل هذه الحالات . إن النص في عمقه يدين سلوك الضابط الإسباني صراحة ومجازا ويكشف أدبيا عن الظروف الذاتية والموضوعية التي ساقته إلى مصيره المحتوم.

* * *

في نص «موعد في البستان Cita en la huerta» يتأكد، مرة أخرى، تخاذل الإسباني أمام نموذج جديد من النساء المغربيات، تخاذلا متسقا ومتدرجا. ويتعلق الأمر بتصوير فني

إن التشويه الذي طال «تطوان» يتوافق كليا والمزاج النفسي الشاذ الذي ميز شخصية الراوي عبر هذه الحلقة. وتلك هي السنة التصويرية المطلوبة لرسم معالم الفضاء المغربي. فالراوي لا يستثيره الحي الإسپاني ولا المغربي، كما لا يعجب بشمس المغرب ولا برحيق الحياة الأوروپية. وهذا التوازن يقف خلفه حافز إنساني يقنع سرديا، دون أن يكون ضرورة إثنية أو عسكرية متبناة عن سبق إصرار. لذلك نسجت صورة الراوي وكل ما يراه بألياف مستقاة من الطبيعة التكوينية للنص ذاته، ألياف لا تكاد تمت بصلة إلى ماهو براني إلا من حيث حروف الكتابة الواصفة وبعض دلالاتها المشتركة، بينما تندرج المرئيات والفضاء والوقائع النصية ضمن نسق منسجم شبه مقفل.

إن نفور الراوي من «تطوان» هو في عمقه نفور من نفسه العليلة العاجزة عن مواكبة ماهو سائد. ومثل هذه العلة لا تضير بتاتا الصورة المغربية مثلما تضير كيان الشخصية الساردة. وحتى تشبيه امتداد الشمس المغربية بـاسترخاء كلب، لا يشذ عن هذه الصيغة التي تأبى إلا أن تتشكل بأسلوب متوازن منصف؛ فصورة تمدد الشمس «مثل درواس عند قدمي امرأة مغربية جالسة القرفصاء فوق سطح بيت» هي تفصيل من الصورة العامة المخصصة لـ«تطوان»، تفصيل مشكل في جوهره من تميز التشبيه وحداثته، ومن مسحة الإحترام المضفاة على المكون الإنساني (المرأة المغربية). بذلك تتنوع إمكانات تصوير الفضاء المغربي وتتعدد تشكلاته دون أن تكسر مع ذلك، جمال النسق.

إن أجلى مظاهر المعالجة المتوازنة لمكونات الفضاء المغربي تتمثل في صور المرأة المغربية. ولقد ند التفصيل السالف عن ملمح من هذا القبيل، وإن اتسم بالقصر، بينما تكشف الصورة الموالية عن تفاصيل إضافية لطبيعة المرأة من خلال كثافة مجازية سياقية :

«تغض اليهوديات عيونهن بنوع من البرودة السلالية. فيبدو لي أني أرى نافذة تسدل ستائرها بسرعة يد خفية. المغربيات لسن كذلك. المغربيات يستقبلن باحتقار نظرة الأوروبي، ويقبرنها في أعماقهن مثلما تُغرق مانعة الصواعق الكهرباءَ في الأرض. وكل من ينظر إليهن يضيع كل أمل في الإقتراب منهن ؛ يمشين بين رجال السلالة الأخرى واثقات أنوفات مثل مشية الإسرائيليين فوق المياه المأمورة من قبل الإله» (31).

واقع الأمر في هذه الصورة أن الحقيقة الإنسانية استقصيت باعتماد أساسي على وظيفتي التشبيه والإستعارة، إضافة إلى تسخير حداثي مبالغ فيه لسمة «السلالية». فنظرة اليهوديات بهلعها المتأصل تُرجمت بألفاظ السلب والفرار والغموض (البرودة- النافذة- الإسدال- الستائر- السرعة- اليد الخفية)، دون أن يصل الهلع، مع ذلك إلى مرتبة الذل. بينما تميزت نظرة المغربيات بالكبرياء المترجم بتشبيه تمثيلي يواكب في سيولته الدلالية التوجه الصناعي الذي نهلت منه حداثة المؤلف في مرحلتها الأولى. في نفس الوقت تراجعت القهقرى الإثنية المجحفة ليحل محلها ما أسميناه بالتوظيف الحداثي للسلالية التي لم تعد هنا مرادفا للثلم؛ بل ارتقت إلى مستوى المساهمة في تحقيق الإنسجام بين مجموع المكونات السردية. فالبرودة السلالية ليست في العمق تنقيصا من قدر اليهوديات أو من ملتهن على الرغم من الحمولة السلبية للكلمات ؛ إنها تلوين يبرز أنفة المرأة «الأخرى» المثلة للمكون التحفيزي في السياق. ولا أدل على هذه «القراءة» من تلك الأهمية الدلالية الزائدة التي أسبغها الراوي على الإسرائيليين عندما عدهم مشبها به في مشيتهم المهيبة، غب أن شق الإله أمامهم البحر. بكل ذلك غابت عن صور «دياث فرنانديث» النزعة الإثنية التفاضلية، لتبقى الكلمة الأخيرة للتفاصيل العرقية أوالقومية أو الوطنية الفاعلة بحق في كتابته السردية.

لا يملك الراوي أية قضية وطنية، ولا يتبنى أطروحة باقي الإسبان في تطلعهم نحو الهيمنة على الآخر. أما شغفه بالمغربيات فلا ينبع بدوره من أية نزعة بطولية أوغازية. صحيح أنه يشاطر إخوانه رغبة الكشف عن الحريم المغربي عندما يعترف قائلا : «كنت أود أن أهتك سر امرأة مغربية، وأفتح ثغرة في جدران روحها، وأودع فيها حبي المتحضر الأناني» (32).

ولكن اعترافه يتميز بنزوعه المريض الذي لا ينبع في العمق من الإحساس الإستعماري بالذات. لذلك سلك السارد أحط السبل للوصول إلى المرأة المغربية وأبعدها عن كل أنماط البطولة.

كانت للراوي صحبة غير متكافئة سرديا مع «حدو» القواد الذي شوهت صورته الشخصية سواء من المنظور الإسپاني (الراوي والمغنية غلوريا)، أو في علاقته بمقدسات أمته :

«كان حدو يثير اشمئزازي لأنه كان ابن سيد مستهترا يسخر من القرآن ومن أمته، يشرب كثيرا، ويبذر فضة الصدر الأعظم «الحسنية» مع مغنيات الطقاطيق الإسپانيات» (33).

بينما اتسمت علاقته بالإسپانية بأقصى درجات البغض وعدم التكافؤ :

«كان حدو معجبا بغلوريا. وفي المقابل كانت هذه، من خلال نزعة وطنية جنسية زائدة، إضافة إلى انعدام حس عملي، تكن لي وفاء مزعجا، وتكره المغربي كرها عميقا» (34).

إن الصورة التشبيهية التالية تختزل كل أوجه السلب التي أضفيت بغلو بين على هذه الشخصية التي لم تتمتع في الواقع بفاعلية قصصية كبيرة :

«تقول غلوريا :

عندما ينظر إلي، تبدو لي عيناه مثل فوهتي مسدس مصوب نحوي» (35).

إن صورة «حدو» بكل مثالبها تعكس وجها آخر من وجوه الرؤية السقيمة لدى «البطل» الإسپاني. ويبدو من الصعب أن نقبل، قصصيا، شخصية مسلمة في مثل هذه الدرجة من الضلال. لكن يهون الأمر عندما ندرك أنه يلزمنا في مهمتنا التحليلية لكل حلقات هذا الكتاب، «قراءة» العلاقات والطبائع والصور من وجهة نظر عليلة متأزمة، ونتخلص في المقابل من نظرتنا القائمة على مرجعية خارجية مغايرة.

لم يكن للإسپاني من سبيل آخر لتحقيق هاجسه الغرامي سوى سبيل المقايضة الدنيء. ولا ننسى أننا إزاء شخصية «استعمارية» محبطة، بلا بطولات، فشلت أكثر من مرة في اقتناص فريسة مغربية، بإمكاناتها الذاتية، ففضلت اللعب في الماء العكر. بذلك يفسر سلوك الإسپاني الذي قبل أن يفسح المجال للمغربي «البغيض» للظفر بـ«غلوريا» في مقابل أن يتمكن من معانقة مغربية ذات محتد شريف، مثل «عائشة».

تختزل صورة اللقاء الأول بين الفتاة والإسپاني ملمحا عميقا من سمة التخاذل التي طبعت كل حلقات «الحصن الخشبي» :

«في وقفة آنية، برزت عائشة حائرة ومرتعشة، متسللة مثل بعض الضوء الأخضر، عبر حاجز الورود. لو أن عائشة فتاة أوروبية لكانت قد حسبتني مثل أبله، إني أتصور نفسي في تلك اللحظة فزعا جدا، صامتا وجامدا. لكن كان لي حظ عظيم جدا ألا تكون عائشة سليلة مجتمع مؤدب، متعودة على قياس خجل طالبيها، ولكنها مغربية صغيرة، لم تكد تبلغ الخمس عشرة سنة، تقف أمامي وهي تشع البسمات مثلما تشع جوهرة الضوء» (36).

لمزت «عائشة» في لقائها بالإسباني بالحيرة وصغر السن والنسب غير الطيب. لكنها لم تفقد، إزاء صفات السلب -حسب المنظور السيكولوجي العليل- قدرتها على ترسيخ سمة الهيمنة المضادة. والواقع أن تلك القدرة لم تتحقق عبر أفعال حركية صاخبة، في مستوى قوة اللمز؛ بل بواسطة تشابيه يحضن رحمها نسغ التخاذل؛ إن «عائشة» تملك بفعل طاقة المجاز السحرية المعتمدة في القاعدة الأولى، الإستطاعة على أن تستحيل ضوءا أخضر، بما في الخضرة من بهجة وسعادة، والقدرة على اختراق حاجز الورود، والإشعاع مثل جوهرة. وبالمقابل، يقف السارد أمامها مثل أبله، فزعا صامتا وجامدا، مذعنا، مثلما أذعن التشبيه، للقوة المعنوية التي تختزنها المرأة المغربية.

إن صورة عائشة الشهوانية تتساوق مع سيكولوجيا «البطل»؛ الذي لا يحظى بما يميزه إذا استثنينا شدة إعجابه بالمغربيات؛

«سمراء. لكن بسمرة الخوخ القليل النضج، بزغبه الذي يجعل جلد الفاكهة قويّ الشبه بجلد امرأة..» (37).

وفي هذا النسق الذي يتضح شهوة ومجازا متبادلا réciproque (تشبيه سمرة المرأة بالخوخ، ثم عودة إلى تشبيه جلد الخوخ بجلد المرأة). تتدرج صورة التفاعل السردي بين شخصيتين غير متكافئتين في لقائهما الدال؛

«من قطعة أرض مغطاة بالقرنفل، عظيمة مثل مستنقع من الدم، اقتلعت قرنفلة حمراء واسعة كثيفة ورمتها لي مثلما يرمي طفل قطعة حلوى إلى أسد في قفص» (38).

في صورة اللقاء يُحمّل التشبيه الوظيفي عبء ترجمة تفاصيل التفاعل، وترسيخ السلطة السردية للمرأة المغربية الصامتة. لقد اكتفت «عائشة» برمي الإسباني بقرنفلة كبيرة، وذاك فعل مسالم، هادئ ورمزي، تمكن من تقليص حدة الهيمنة لدى الراوي المتخاذل الذي أوصله المجاز إلى مشارف الحيوانية. إن التشبيه في نهاية الصورة هو التعليل الجمالي والسيكولوجي لألفاظ «الحمرة» و «السعة» و «الكثافة» المباشرة. إنه كشف للقدر الشبقي الهائل الذي تمتلكه المرأة فتمنعه عن الأجنبي «حقيقة» ولا تعطيه إياه إلا «قرنفلة». إنه التمنع المطلق مقابل الخنوع الحيواني. ولكي ندرك الماهية الفنية الحقيقية لهذه الصورة، يمكننا مقارنتها بتلك التي أسفّت فيها المرأة المغربية إلى الحضيض الحيواني على يد «ألاركون» في «يومياته».

لقد استلزم «السياق المتخاذل» أن يفقد الراوي كل سيطرة على نفسه حيال السلطتين المعنوية والحسية لـ«عائشة» التي أوقعته في شركها بتناسقها الداخلي الغامض، وقوة جاذبيتها وتكامل شخصيتها الصامتة قصصيا. وعندما اعتقد أنه قد «ظفر» بها، اكتشف أنه يعانق سرابا.

في اللحظة المتوترة التي صادف فيها الراوي الفتاة ليلة زفافها؛ كان من اللازم أن يربط صورتي الحاضر بالماضي عبر استحضار نفس الشحنة التأثيرية التي طبعتها في ذاكرته نظرة «عائشة»؛

«تينك العينان كانتا هما اللتان سلبتا عقلي ذات مساء في تطوان. واللتان أحملهما مثل جوهرتين في علبة ذاكرتي» (39).

أي أن التشبيه الذي لا يملك أية طلاوة في ذاته؛ قد انعتق في هذه الصورة من مجاله الضيق ليتكفل بوظيفة الإحتفاظ بدفء الإحساس الإنساني على الرغم من بعد المسافة الزمنية ويحقق بذلك إشعاعه البلاغي في تواشج مع سياق الوقائع أولا، ثم مع حقل الرؤيا الموحدة للسرد

ثانيا.

وباسم الهيمنة المعنوية والحسية للمرأة المغربية، يمكن للمحلل أن يسد الثغرة الرمزية التي تعمدها السارد في تصويره للإحباط الشامل الذي مني به لما أن عاين «عائشة» في موكب عرسها وتأكد أنها قد ضاعت منه إلى الأبد:

«لا أتذكر جيدا ماذا حدث بعد ذلك. لكن لابد أني قد ارتكبت حماقات كثيرة. لأنه لما عدنا إلى الفرقة سمعت الملازم الأول يقول للنقيب مشيرا إلي:

- إن هذا الفتى لا يبدو أنه في تمام عقله. سيكون من اللائق أن يذهب إلى المستشفى ليكشفوا عنه» (40).

ما الذي ارتكبه الراوي - العديم البطولات- لحظة أن تطلع، لآخر مرة إلى تينك العينين اللتين سحرتاه في البستان ذات مساء؟ إن النص يصمت عن الجواب، احتراما لقوانين سمة التخاذل، وإمعانا في تغميض تأثير «النظرة» المغربية، وتأكيدا لفاعلية المجاز السردية، وتتويجا للنهاية الدموية في الحلقتين السالفتين، وتمشيا مع التوجه التصويري المتوازن الذي توضحه الترسيمة التالية:

النظرة الباردة + الإبتسامة اللوزية	= تساعدان على القتل (الحصن الخشبي).
النظرة الباردة + الأنفة	= تقتلان (إفريقيا عند قدميه).
النظرة + الحسية	= تحفزان على فعل غامض (موعد في البستان).

* * *

بعد أن فرغنا من النصوص الثلاثة المشتملة على صور وطيدة الصلة بالمغرب والمغاربة، معتمدين في ذلك مبادئ القاعدة الجمالية الأولى؛ سنحاول فيما يلي مقاربة النصوص الأربعة المتبقية، مستندين إلى مبادئ القاعدة الثانية المشار إليها في بداية هذا الفصل، مبرزين عواطف الإسباني وسلوكه المخذول من خلال صور قلما يحضر الإنسان المغربي في تشكلاتها، ولكنها تمارس ما يمكن تسميته بوظيفة الإنصاف بالخلف». ونؤكد مرة أخرى أن جوهر البناء في هذه الحلقات الجديدة لا يناقض إطلاقا بنيات الحلقات المتمحورة حول الصور المغربية، بقدر ما تشتركان معا في تعميق رؤيا المبدع واتساقها.

لا يكاد المغاربة يظهرون في نص «الساعة El reloj»، كما لا يرقى التلميح إليهم إلى مستوى الصور المباشرة التامة التكوين. وإزاء هذا الفراغ تفوقت صور السخرية من الضباط الإسبان، وكذا من بطل النص الجندي «فيجابونا Villabona»، الذي يتوازى زواجه الفاشل مع عشقه الكبير لساعته العظيمة.

كان هذا الجندي الباسكي إبن فلاحين، يملك ساعة كبيرة غير حائطية، تلقى أمرا للإلتحاق

بالثكنة في نفس ليلة زفافه، فاتخذ أصدقاؤه هذه الحادثة سببا للسخرية منه، كما أثارت ساعته انتباه رؤساء الفيلق، واستمر أصدقاؤه يطلبون رؤيتها للمسها وتركيز النظر فيها، بعد أن انتقلت معه إلى المغرب.

ذات يوم هجمت فئة من المغاربة على الإسبان هجوما خفيفا. وبعد المعركة جمع الملازم الأول الجنود دون أن يجد أثرا لـ«فيجابونا». وبعد الإلحاح في البحث عثروا عليه يبكي وراء شجرة تين شوكي؛ لقد أصيبت ساعته التي كان يفضلها حتى على حياته.

يفضح السارد شطرا من الرؤيا القصصية للنص بهذه الإفتتاحية الدالة:

«ثمة نفوس غاية في البساطة، هي الوحيدة القادرة على فهم حياة الأشياء، ذلك أمر أكثر صعوبة من النظرية الإينشتاينية» (41).

ويرجع جانب من بساطة «فيجابونا» إلى وضعيته الإجتماعية البئيسة، وتعاسة حظه، وعدم تذمره على الرغم من ذلك. مرة دار الحوار لى بينه وبين جندي سأله بخبث عن الزوجة:

«- هل قضت يا فيجابونا الليلة وحيدا؟.

- قضتها.

- مسكينة. إذن لماذا تزوجت ؟.

- بقرة أخرى للإطعام.

- يالك من بربري» (42).

إن السخرية القائمة سمة بنيوية في صور هذه الحلقة، يتوسل الراوي بتنوعاتها الفنية مثلما يتوسل بالمجاز في الوظيفة التصويرية التي تقتضي أحيانا أن يُدمجا معا، خاصة عندما يتعلق الأمر بتشبيه الزوجة العذراء تشبيها لامزا ومثيرا للإغراء:

«ظلت العروس غير ممسوسة، ملفوفة في ثياب يوم الأحد، مثل كستناء في قشرتها السمراء»(43).

أو في حالة وصف الساعة الكبيرة من حيث هي شكل مشوه يقوم قسرا مقام الزوجة المفتقدة:

«عين ثيكولوبي (*) ciclope، عجلة قطار، بصلة فولاذ؛ وحيث إني كنت أحس بميولات أدبية؛ أتذكر أني كنت أستعمل تلك التشبيهات لتسمية ذلك النموذج الفريد من الساعات»(44).

وفي حالة ثالثة تنضاف إلى سياق السخرية ملامح الفضاء المغربي مزكية بذلك صورة الإسباني الهشة وتركيبته الإجتماعية المسفة، مما ينفي عن الحملة الإستعمارية على المغرب مصداقيتها وتفوقها المزعوم.

«كنا في سوق أربعاء بني حسان، نستعد لضرب الريسوني في تازروت. قضينا أكثر من سنة في إفريقيا. في تلك الأيام بدأ يشاع بين الفرقة أن فيجابونا ازداد له ولد:

- أصحيح ذلك يافيجابونا؟

- هكذا تقول رسالة أبي.

- ولكن ألم يمر عام دون أن ترى زوجتك؟.
- نعم.
- إذن..؟.

كان فيجابونا يرفع كتفيه.

- عندما تعود إلى المنزل ستجد ولدين أو ثلاثة مضافين.
- طيب» (45).

على أن المفارقة الغريبة تجسدها تلك الصورة التي انتهت بها الحلقة، حيث فقدت الحياة لدى الجندي كل قيمتها، وانهزم فيه الإنسان مقابل حب الآلة. فقد أصيب «فيجابونا» برصاصة، ولولا ساعته التي صدت الرصاصة لكان قد لقي حتفه، ولما سأله الضابط عن علة بكائه لم يحر جوابا:

«لم يكن الجندي يسمع. كان يشهق بين حطام ساعته، كما لو أن حياته ليست لها أهمية جنب تلك الآلية التي انتهت إلى التفسخ الأبدي. كما انتهت أيضا إلى الموت » (46).

إن العديد من صور الإحباط المرصودة في نص «الساعة» لا تناقض التشكل السردي لبساطة الشخصية، ولا تحرمها دفء الإحساس وصدق التجربة، بل إن الأمر قد يقتضي في هذا المقام أن نستدعي مفهوم «باشلار» لألفة الموضوع وقدرته على بث الشاعرية. لكن مع ذلك ألن تحفز كل تلك الصور المتلقي ليتساءل: هل يستطيع مثل هذا النموذج المخذول قصصيا أن يكون عضوا كفؤا ومتبجحا في حملة الغزو؟.

* * *

يمثل راوي نص «المجدلية الحمراء La magdalena roja» استمرارا لهشاشة بطل «الساعة»، وإن لم ينتم إلى نفس شريحته الإجتماعية، وتتمة للنماذج الإسپانية الحبطة التي تنتظمها رؤيا المؤلف الشاملة.

إن الصور المغربية قليلة في «المجدلية الحمراء» التي يصمت فيها المغاربة لتعطى الفرصة للجنود الإسپان لا للتبجح بوطنيتهم وسمو مشروعهم الحضاري، بل لتعرية جوانب من تناقضاتهم الداخلية سواء وجدوا في إسپانيا أو المغرب.

الشاب «كارلوس» خطيب ثوري يعجز عن التخلص من هيمنة «أنغوستياس Angustias»، الفوضوية الإرهابية التي تعانده دائما، وتنحى عليه باللائمة بسبب مواقفه السلبية. تظهر القصة «كارلوس» في أكثر من موقف خذلان نتيجة تكوينه الذاتي الهش، وانصياعه، على الخصوص لهاجس الغريزة الجنسية، لذلك تفلح «أنغوستياس»، باسم الحب في إقناعه بمرافقتها لوضع قنبلة بمعمل. وعندما جند «كارلوس» ونقل إلى المغرب؛ فوجئ بالتحاق تلك المرأة به، لتستمر في استثارته للقيام بأعمال إرهابية ضد الجنود الإسپان. لكن الفتى رفض، وانتهى الأمر بإلقاء القبض على «أنغوستياس» بتهمة تهريب الأسلحة إلى المغاربة.

يختزل عنوان «المجدلية الحمراء» شطرا من العمق السيكولوجي للنص، وتركيبا متناقضا وديناميا، يستند فيه الدليل الديني إلى الدليل المادي، في حين تشكل مواقف «كارلوس» الإنهزامية في معظمها، الشطر الآخر المقابل. بذلك عدت هذه الحلقة نموذجا فذا للبحث الأصيل عن التصوير السردي المتوازن وإن اختفى منها الصوت المغربي اختفاء مباشرا.

وإذا كانت صورة شخصية «كارلوس» ذات تناسق سالب وحيدة البعد، يتحكم فيها لهيب الغريزة أكثر من تحكم الحافز الإيديولوجي ؛ فإن «أنغوستياس» على العكس من ذلك، مثال للتناقض الإيجابي. فبقدر ما هي رقيقة في أحاسيسها الإنسانية، وضحية للظلم الإجتماعي، ومؤمنة بقضية «الآخر»، بقدرما هي إرهابية وعنيفة. ولعل هذا التشكيل اللامتجانس لسمات الشخصية هو الذي أضفى الحيوية على مواقف «أنغوستياس» المغربية ؛ وحقق للنص صيغة من صيغه المتوازنة. قالت ذات يوم لصديقها :

– «أما زلت تؤمن بلينين، يا «ذا النظارات» ؟.

– نعم.

– إن لينين ضد الإمبريالية البورجوازية. وهو يوجد ضمن صف الشعوب التي تدافع عن استقلالها، في صف عبد الكريم» (47).

بمثل هذا المنطق الحصيف تعلل المناضلة الإسبانية مواقفها المتطرفة، وتثبت اختلافها الكلي عن «كارلوس». وهذا التباين بين صورتي الشخصيتين، يكشف للمتلقي ضرورة الدفاع عن الموقف المغربي الذي هو في حاجة ماسة إلى تصوير ومؤازرة لتظل للوظيفة السردية مصداقيتها الفنية.

تندرج علاقة «كارلوس» بالمغرب في إطار نسق الثوري المسالم. فهو في العمق يرفض سياسة إسبانيا الإستعمارية، دون أن يملك الجرأة الكافية للبوح بحقيقة ما يؤمن به. لذلك اتسمت صور تلك العلاقة بالتحفظ أو السخرية، أو، على الأقل، عدم التحامل على المغاربة. فبعد أن حمى وطيس الحرب في بداية العشرينيات، وانهزمت الجيوش الإسبانية في «أنوال»، ترجم الراوي عودة «كارلوس» إلى الحياة العسكرية بصورة عميقة الدلالة، على الرغم من أسلوبها العاطل من المجاز :

«أرجعتني مرة أخرى هزيمة المغرب إلى الثكنة. كنت قد قضيت خمسة أشهر من الخدمة، واشتريت ما تبقى منها بثمن ألفي بسيطة الزهيد. ولكن لما عنت أنوال أخذوني إلى الصفوف لكي أساهم في تثبيت مجد إسبانيا بالمغرب» (48).

فشراء ماتبقى من الخدمة العسكرية يعني قيام الجيش الإسباني على دعائم فاسدة، يتحكم فيها العامل المادي وليس صدق القضية الوطنية. من هنا تلمز الصورة الحافز الإستعماري لمزا، وتعقبه بسخرية انتقادية شفافة حين تشير إلى «تثبيت مجد إسبانيا بالمغرب»، مسايرة بذلك الرأي السائد الذي لا ينطلق في حقيقته من عمق عقيدة «كارلوس» الشيوعية.

في هذا السياق الپارودي يندرج أيضا الوعد الذي أعطاه الفتى لـ«أنغوستياس» التي فشلت في صده عن الذهاب إلى المغرب مجندا :

«أعدكِ بقتل أقل عدد ممكن من المغاربة» (49).

كما تندرج في نفس السياق الصورة الشاعرية التي واكبت خروج الجند نحو المغرب :

«كان الصباح الذي خرجنا فيه نحو المغرب صباحا زجاجيا. وبدت برتقالة الشمس الطالعة في الأفق كما لو كانت في كأس» (50).

وسر السخرية يتجلى في تناقض شاعرية الطبيعة مع صور الجنود المهيضي الجناح وهم في محطة القطار، يودعون تحت ثقل الأسلحة والقراب أهلهم ومنازلهم الوديعة على الرغم منهم، من أجل الدفاع عن قضية لا يومنون بها.

* * *

يخضع نص «متهم بالقتل Reo de muerte» لتلك القاعدة الثانية المشار إليها في أكثر من مناسبة، المتعلقة بالحلقات التي لا تستقطب الشخصية والفضاء المغربيين بطرائق مباشرة، بل تمارس الإنصاف بالخلف، وتهتم بتفصيل من تفاصيل انهزام إسپاني المغرب، تخضعه لعنايتها التخييلية، وتشكل خصائص خذلانه بحبكة تمتد جذورها عميقة في رؤيا السارد الموحدة. ويتعلق الأمر هذه المرة بمواجهة بين ضابط متوتر مريض وكلب بريء.

استبدلت فرقة عسكرية فرقة أخرى في حماية حصن إسپاني، تاركة كلبا تائها حظي بعطف جميع الجنود باستثناء الملازم الأول «كومپانيون Compañón» المريض بالتهاب الأذن، المنفجر غضبا لأتفه الأسباب.

كان الكلب شجاعا، تطوع في عمليات عسكرية خطيرة، ومرة جرحه مغربي فعولج وقبض على الجاني. ومرة أخرى صب الملازم الأول جام غضبه على الكلب -النابح كلما رآه- وأمر بجلده وحمله سرا خارج الحصن ليقتل. وتم ذلك بالفعل، وحزن الراوي حزنا عميقا.

تكتنز حلقة «متهم بالقتل» بصور الإحباط والسوداوية المخيمين على واقع الجنود في حصنهم، وتندر في المقابل، الصور المغربية التي لا يمثل الغاربة في حبكاتها أدوارا مباشرة، وإن كان وجودهم الخفر يسهم في عمليتي الفضح والتعرية.

ولقد اقتضت سلطة القاعدة المهيمنة أن تُرسم شخصية «كومپانيون» وفق الوظيفة القصصية التي ستناط به، بحيث تجسد عدوانيته بكل الإمكانات التعبيرية الممكنة، سواء أكانت تقريرية أم استعارية شفافة.

«كان [كومپانيون] يقضي النهار في فراشه العسكري يلعب الورق بمفرده. ومن حين لحين يخرج إلى الفناء فيعكف على مشاهدة القبائل المجاورة بمنظاره الموشوري. كانت رياضته المفضلة هي الفتك بماشية المغاربة. كان يرى بقرة أو جحشا على مسافة دون الألف متر، فيطلب بندقية» (51).

وتتعدد صور هذه الروح العدوانية في النص لدرجة يصبح معها القتل بالعسف أمرا مسوغا. ويهمنا التأكيد في هذا المقام أن المغاربة لا يظلون مكتوفي الأيدي حيال هذا الظلم الأحمق الذي يقابلونه بهجمات لا يخفي الراوي مشروعيتها وإن لم يصرح بها:

«كان يمتعه حزن القبائليين إثر قتل رأس ماشية. وأحيانا كنا نسمع صرخات المغاربة تخدش زجاج المساء. بعد ذلك كان الملازم الأول كومپانيون يتمتم:

- سيكون لنا مهرجان لهذا المساء.

وبالتأكيد، كان المغاربة يغيرون في تلك الليلة» (52).

ومثلما تتّبع عدوانية الملازم خط المواقف المتصاعد نحو جريمة قتل الكلب، تتبع الصور البلاغية بدورها نفس النهج العدواني. فاستعارة الصرخات المغربية التي تخدش زجاج المساء، لا تشذ عن إمكانات التجسيد العديدة المسخرة لتصوير فساد القيادة الإسپانية واستفزازها للمغاربة في عقر دارهم الآمن، كما لا تشذ عن نفس السياق الكنائية عن الهجوم بالمهرجان الشعبي Verbena .

* * *

ينتمي نص «قافلة الحب Convoy de amor» إلى مجموعة الحلقات التي لا يظهر فيها المكون المغربي ظهورا مباشرا. وهذه الحلقة تعد تتويجا لصور الكبت الجنسي المهيمن على جل نصوص «الحصن الخشبي»، وترسيخا لسمة انخذال الإسباني أمام نمط جديد من النساء الإسبانيات.

اشتهر «مانويل بيلايو M. Pelayo» بعزوفه عن النساء ولعنهن وممارسة الجنس خفية مع البدويات المغربيات. في هذا السياق ينقل عنه الراوي تفاصيل حادثة مأساوية تسببت فيها «كارمن Carmen» زوجة الملازم «لوبث López»، التي قدمت من «تطوان» صحبة رقيب إلى حصن «سوق الأربعاء» طالبة المساعدة الرسمية لكي تلتحق بزوجها المقيم في أودال Audal.

كانت «كارمن» جميلة رشيقة وشقراء، اهتز لقدومها المعسكر كله، بمافي ذلك القائد الذي أمر بإعداد قافلة برئاسة «بيلايو» لمصاحبة المرأة إلى حيث زوجها. أثناء الطريق بدأت الشقراء تبدي مفاتنها بالتدريج، وتغري الجنود المكبوتين الذين كانوا يغالبون رغباتهم إزاء قوة الفتنة.

وقفت القافلة عند ظل شجرة دون أن تكف «كارمن» عن إثارة الجنود الذين انكبوا عليها في لحظة يقبلونها ويلاطفونها. ولم يستطع الرقيب تحمل المشهد، فأطلق النار على الجميع، بمن فيهم المرأة نفسها.

إن تصوير تفاصيل المأساة يرمي إلى رصد درجة الإنهزام والإحباط لدى الجنود الإسبان في المغرب، حيث تضمحل الكرامة وتسف إنسانية الإنسان، دونما سبب وجيه يستطيع تعليل هذه المكابدة أو تعليل الحملة الإستعمارية نفسها. أي أن التصوير يعري ويندد في آن واحد، ملحا على إبراز بعض علامات المعركة الطبيعية التي يخوضها الإسباني ضد نفسه ؛ وكأن لسان حال الراوي يقول : كيف تستطيع أيها الغازي قهر شعب مظلوم بينما تعجز عن تصريف الغريزة وتنظيمها بطريقة لا تهد كيانك ولا تجعلك مثل حيوان؟.

إن المعركة نُقلت إذن إلى حلبة جديدة، أصبحت معها الحرب ضد المغاربة هينة إلى أقصى حد. قال «مانويل بيلايو» وهو يستعد لرواية تفاصيل المأساة :

«إن ما سأحكيه يفوق بألف مرة هول هجوم متمرد» (53).

إن هذا الإعتراف حري به أن يطلعنا على الوجه الخفي للعملة. كان كتاب الحماية يتحاشون الإعراب عنه. فالجندي الإسباني كان يصور دائما شهما شجاعا، خاليا من العقد، لا تناقض في تكوينه ومزاجه، عدوه الأوحد هو «المورو» المتخلف. ثم جاء نثر «خوسي دياث» القصصي بجرأته على الفضح وكشف تناقضات الإسباني من حيث هو إنسان قبل أن يكون جنديا.

المعركة إذن ضد الغريزة، ضد الكبت الذي تفنن السارد في صياغة تفاصيله، معتمدا تارة قوة التخييل البلاغي وتارة ثانية تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية.

«تجد البندقية مصداقيتها دائما في بندقية العدو. لكن هذا شيء آخر، شيء كريه وحزين. ولفهمه يلزم أن يعاني المرء في سن الثالثة والعشرين العفة الإضطرارية في المعسكر، حيث تتحرك كل رذالة الغريزة باعثة بخارا من الأحلام المكدرة، والإفراءات البربرية، والشدائد المستديمة. لا العطش ولا الجوع يتكلان بالجسد مثل هذه الفورة اللحمية المفروضة من قبل الذكرى والخيال. كما أن الروح تمتزج كذلك بالضجيج الجسدي وتثير الحواس مثل شريك في الجريمة، جبان وماكر» (54).

لاحظ خطة التعليل العسكري التي بدأت بها الصورة. فالحرب بين متنازعين -مغاربة وإسبان

تبعا لأفق السياق – تعني في الجوهر الصراع بين نديدين متكافئين. بذلك يضمن ا الكبت، الخلفية العسكرية المناسبة، قبل أن ينكب على التشريح الإنساني لهذه الآفة الإ تشريحا فيه من طاقة الخيال ما يعادل، من حيث الوظيفة، تقريرية تلك المقدمة التعليلية.

إن «دياث فرنانديث» يرفض الوضع البشع الذي يعاني فيه الجنود الإسبان باسم الدفاع عن مجد الوطن أو النعرة الإستعمارية. ولقد سخر لهذا الرفض جملة من السمات والصور البلاغية القائمة التي تستلهم في مهمتها الخيالية تشابه الدلالات الرديئة. وبحكم هذه الخطة الأسلوبية غدت فورة الشباب وباء يشبه اضطرابه غثاء تنبعث من بخاره أحلام مشوبة. أي أن ما هو إنساني في العمق (الغريزة - الأحلام) ينقلب، تحت ضغط الوضعية الجديدة، إلى ما هو شبيه بالقذارة أو الحيوانية.

وفي مقارنة تشبيهية ثانية يصبح تأثير العطش والجوع هينا إزاء كبت الغريزة المثارة بواسطة الذكرى والخيال. وفي التشبيه الثالث يعود السارد للامتياح من معين بلاغة الغلو لتجسيد فعل الكبت الرهيب الذي يرقى في شدة إثارته إلى درجة الجبان الماكر المشارك في الجريمة.

ما من شك في أن حلقة «قافلة الحب» تصبو إلى أن تدع المغاربة يعيشون في سلام، على أساس أن تركز كل طاقتها التصويرية في تجسيم آثار الكبت السلبية بين الجنود المتقوقعين في معسكراتهم. لذلك ندرت الإشارة إلى المغاربة. والإشارتان الأساسيتان إليهم أدتا نفس الوظيفة المسالمة وإن بصيغ تقريرية. في الأولى قارن السارد بين وضعية فرقته في «سوق الأربعاء» ووضعية فرقة «بيلايو» السيئة :

«بالمقابل، كنا شبه سعداء بحاناتنا الجيدة التموين، وجرائدنا ذات التواريخ الثلاثة ومغاربتنا الهادئين الذين يبيعوننا يوميا الفاكهة والصيد» (55).

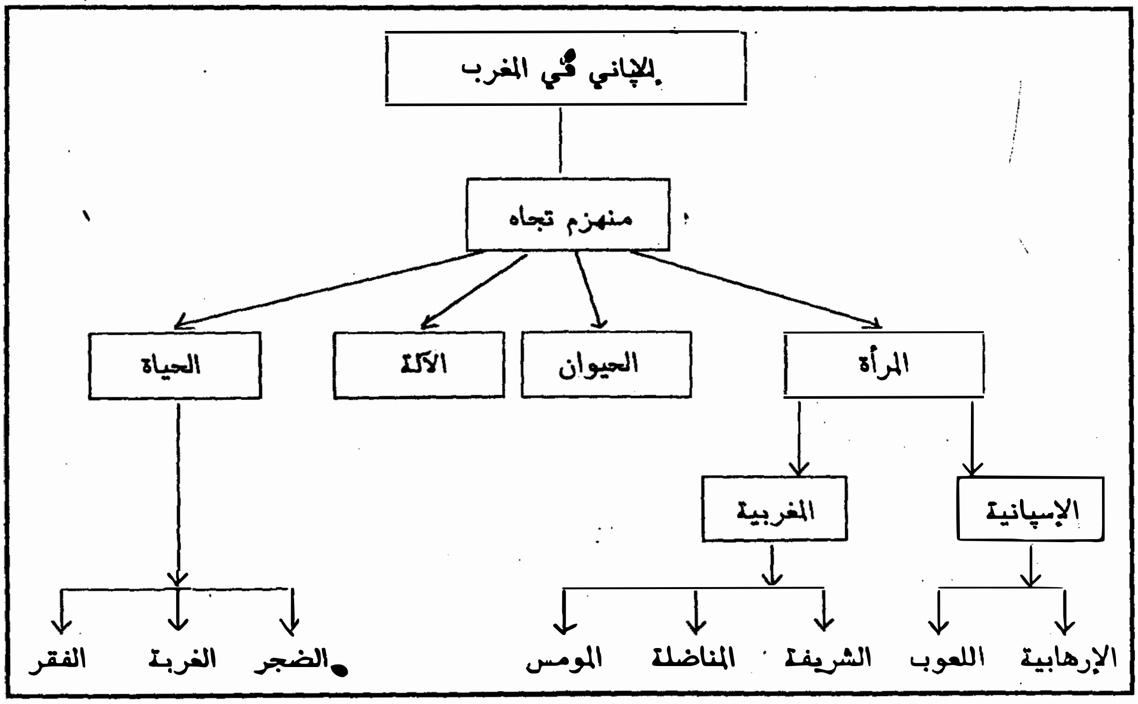
وفي الإشارة الثانية تتأكد نفس الوظيفة الإستكانية المهيمنة، على كل القطاع المغربي، من خلال الحوار الذي دار بين قائد معسكر «سوق الأربعاء» والشقراء اللعوب :

«لكن يبدو ياكارميلا أنك جريئة جدا، تجيئين هكذا، وحيدة، دونما وجل من طلقات الرصاص Paqueo. لابد أن تكوني تحبين زوجك كثيرا :

– هوبي ! كثيرا جدا. إننا لم نر بعضنا منذ سنة. لقد قلت : «إذا كان المغاربة لم يؤذوه بشيء، وهو الذي يشاكسهم، فإنهم لن يقتلوني أنا التي لا أفكر في أن ألحق بهم الأذى» (56).

إن الخيال البلاغي والتنظيم التقريري يتفقان إذن في أداء وظيفة جمالية بعينها في «قافلة الحب». إنهما يفضحان، مرة أخرى، البنية التحتية الهشة التي قامت عليها أركان الحملة الإستعمارية، ويجسدان بالوصف والنعت والتشبيه والمباشرة سفالتها ؛ ويلمحان في الوقت ذاته إلى أن المغاربة ماكان لهم أن يستعمروا من قبل شعب آخر منخور في تكوينه البشري. وبمجموع هذه التلوينات يتحقق التطابق بين أفق الرؤيا ووظائف الصورة.

بنص «قافلة الحب» تنقفل دائرة الحلقات القصصية الثانية التي نفت عن عسكر الحملة أسطورة تفوقهم المطلق، وأبانت باللغة السردية المحبوكة حالات ضعفهم ومظاهر مسكنتهم. وبإضافة نتائج هذه التعرية إلى تلك التي سبق للحلقات الأولى أن رسختها ؛ يمكن إجمال الصورة الكلية لوضعية الإسبان في المغرب في الخطاطة التالية :



الحصن

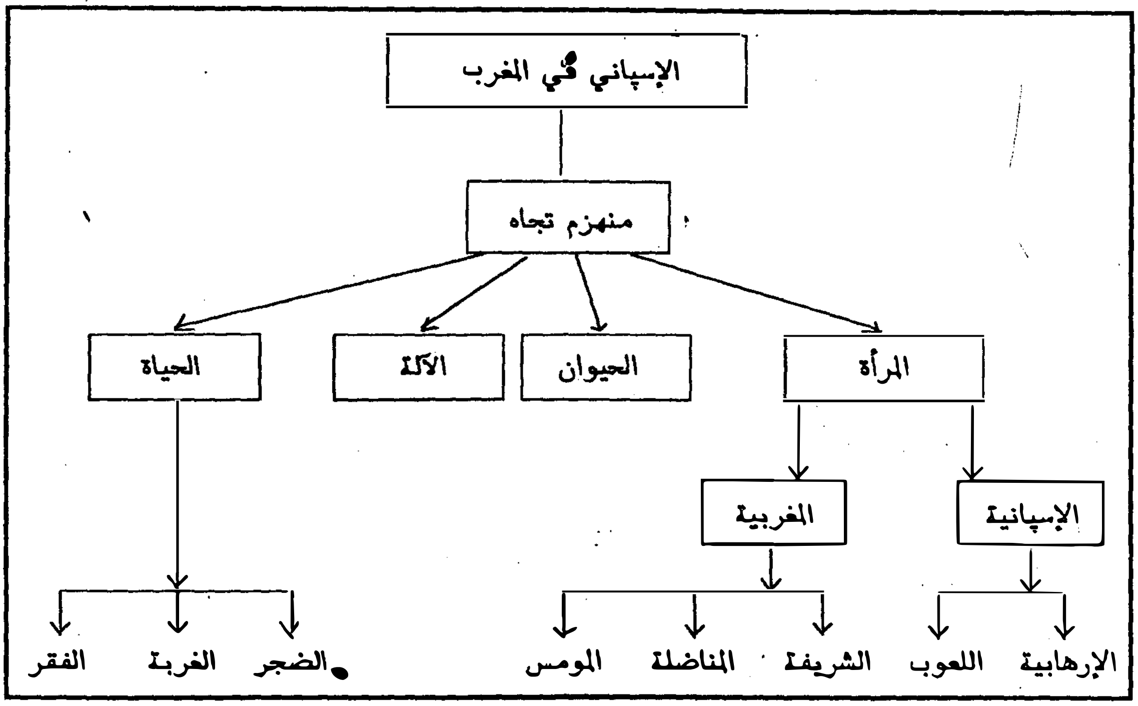
* * *

لقد تمت مقاربتنا التحليلية لكتاب «الحصن الخشبي» تحت تأثير هواجس الحداثة السردية والرؤيا الموحّدة والدرامية المشكلة من حلقات، والطموح العميق لتحقيق تصور منصف للإنسان والفضاء المغربيين. ولقد أوقفتنا تلك المقاربة على نتائج ملموسة وطيدة الصلة في آن واحد بالحقل الجمالي والوعي الإيديولوجي اللذين وجها مهمة المؤلف. ونوجز في النقاط التالية أوضح تلك النتائج :

1 - ثمة حالات سردية يُعوّض فيها الإمتداد الروائي المتشابك بامتداد آخر غير متحقق على صعيد الوقائع الكرونولوجية المتسلسلة، بل عبر تفاصيل رؤيا متماسكة ذات طابع موحد، منسجم الوظائف، متوافق المكونات والسمات. إنه نمط درامي يقتضي قسطا وافرا من الوعي الجمالي إن لم نقل قسطا من الحكمة أو البصيرة للإنتقال بالنموذج السردي من مستوى الحركة المشكلة في امتداد متجانس إلى مستوى أفعال متباينة الطبيعة، تصب في مجرى واحد متدفق.

في ضوء هذه المعادلة الفنية الحديثة حاول «خوسي دياث فرنانديث» استشراف مسألة الوجود العسكري في المغرب، وتصوير ملامحها وأبعادها، ورصد جملة من تفاصيلها الدالة.

2 - تعد الصورة المهتزة التي رسمها السارد للبطل الإسپاني في «الحصن الخشبي» نموذجا تعبيريا قل نظيره في روايات الحماية، بل حتى خارج حدود الفترة المدروسة. فالكتاب يضم حالات شخصية مريضة ومكبوتة جنسيا، ومواقف إسپانية غاية في الضجر والغربة والقلق، وأنماطا من السلوك لا تؤدي أبدا إلى ختام سعيد. إن جل حلقات (الحصن الخشبي - إفريقيا عند قدميه - متهم بالقتل - قافلة الحب) تفضي بالبطل الإسپاني إلى الموت أو الإنتحار، بينما تفضي به حلقات (موعد في البستان - الساعة - المجدلية الحمراء) إلى المصير الغامض أو فقدان ما هو أعز



الحصن

* * *

لقد تمت مقاربتنا التحليلية لكتاب «الحصن الخشبي» تحت تأثير هواجس الحداثة السردية والرؤيا الموحّدة والدرامية المشكلة من حلقات، والطموح العميق لتحقيق تصور منصف للإنسان والفضاء المغربيين. ولقد أوقفتنا تلك المقاربة على نتائج ملموسة وطيدة الصلة في آن واحد بالحقل الجمالي والوعي الإيديولوجي اللذين وجها مهمة المؤلف. ونوجز في النقاط التالية أوضح تلك النتائج :

1 – ثمة حالات سردية يُعوّض فيها الإمتداد الروائي المتشابك بامتداد آخر غير متحقق على صعيد الوقائع الكرونولوجية المتسلسلة، بل عبر تفاصيل رؤيا متماسكة ذات طابع موحد، منسجم الوظائف، متوافق المكونات والسمات. إنه نمط درامي يقتضي قسطا وافرا من الوعي الجمالي إن لم نقل قسطا من الحكمة أو البصيرة للإنتقال بالنموذج السردي من مستوى الحركة المشكلة في امتداد متجانس إلى مستوى أفعال متباينة الطبيعة، تصب في مجرى واحد متدفق.

في ضوء هذه المعادلة الفنية الحديثة حاول «خوسي دياث فرنانديث» استشراف مسألة الوجود العسكري في المغرب، وتصوير ملامحها وأبعادها، ورصد جملة من تفاصيلها الدالة.

2 – تعد الصورة المهتزة التي رسمها السارد للبطل الإسپاني في «الحصن الخشبي» نموذجا تعبيريا قل نظيره في روايات الحماية، بل حتى خارج حدود الفترة المدروسة. فالكتاب يضم حالات شخصية مريضة ومكبوتة جنسيا، ومواقف إسپانية غاية في الضجر والغربة والقلق، وأنماطا من السلوك لا تؤدي أبدا إلى ختام سعيد. إن جل حلقات (الحصن الخشبي - إفريقيا عند قدميه - متهم بالقتل - قافلة الحب) تفضي بالبطل الإسپاني إلى الموت أو الإنتحار، بينما تفضي به حلقات (موعد في البستان - الساعة - المجدلية الحمراء) إلى المصير الغامض أو فقدان ما هو أعز

من الحياة، أو إلى السجن. ولعل هذه النهايات القاتمة أن تسلب الإسباني، بواسطة المجاز الوظيفي ما سبق أن حققه من بطولة مجانية، وأن توطد كذلك الطابع الموحد للرؤيا.

3 – مثلت «النظرة» وظيفة جمالية مرهفة خاصة في نصوص الحلقات الأولى التي تطلع فيها الراوي إلى عالم النساء المغربيات. والحقيقة أن «دياث» استثمر في هذا المقام وسيلة تعبيرية كثيرة التداول في روايات الحماية، تفوق عليها بمعالجته الحديثة. فالعيون عنده هي المنفذ الوحيد لاختراق الكون المغربي. إنه يلح على أن يتعرف أبطاله الإسبان إلى المغربيات من خلال النظرة الإنسانية العميقة التعبير. إذ ليس ثمة من سبيل آخر يضمن تحقيق ذلك التعرف عن طريق وصف معيشة المغاربة أو سلوكهم أو مشاعرهم. لذلك غدت العين في الكتاب وسيلة تعرف وظيفية شاهدة على خذلان الإسباني وليست ملمحا عرقيا. ولذلك أيضا أعطيت الأهمية للمنظار المقرب مثلما أعطيت للأدوات السحرية في الحكايات العجيبة، وأضفيت على العين هالة من سحر المجاز.

4 – لم ترسم في مجموع حلقات «الحصن الخشبي» أية بقعة مغربية ليست وطيدة الصلة ببنية النص المفرد، وكذا بسياق الرؤيا المهيمنة. فلقد احترم الراوي منطق السرد المتحكم في البنيات التكوينية، ولم يشأ أن يتقفى آثار المغاربة في فضائهم الحميم، بل استدرجهم في الغالب الأعم لتمثيل أدوارهم القصصية قريبا من المعسكرات والحصون، أو في وسط الجو الإسباني.

ـ نتيجة لهذه الرؤيا الناضجة اختفت من النصوص الأوصاف المكانية الإثنية، والتتبع الزائد لتفاصيل الفضاء المغربي، على عكس ما هو سائد في مثل هذا المقام. وقد لاحظنا مثلا في مشهدي لقاء الراوي بالمغربي في «موعد في البستان» كيف تم التملص من الوصف البانورامي المتأني بالتركيز على ما هو دال كسياج الورود أو عيني العروسة.

5 – إذا كانت الصور المغربية قد هزمت الإسباني وأثبتت زيف أسطورة تفوقه الحضاري أو العاطفي، فإن الصور الإسبانية أكدت المقولة نفسها وإن في غياب الخطاب «المغربي» الصريح. إن «دياث فرنانديث» لا يعير كبير اهتمام للخصائص السلالية في ذاتها. ولا يتهافت على الملامح الإثنية الجاهزة. فما هو أساسي هو قدرة تلك الخصائص على تحقيق تكامل الرؤيا. إن ما هو إسباني أو يهودي أو مغربي لا ينفي إنسانية الكائن قدر ما يسهم في نجاعة الإنجاز الجمالي للإدانة. بذلك يومئ المؤلف إلى رفضه للإسباني المساهم في الحملة، من خلال تشخيص الآفات التي أفرزتها الحملة نفسها.

6 – لقد قام المجاز في «رواية دياث المغربية» بوظيفة بلاغية كيميائية في مجال تنسيق الصور، ورسم الشخصيات وتقريب الأفكار المجردة وتجسيم العواطف والأهواء الغامضة. في هذا المقام يتحتم الإعتراف بما حققه المجاز في «الحصن الخشبي» لصالح القضية المغربية، مجز عن تحقيقه أي نص سردي آخر سبقت مقاربته في هذا الكتاب. فلقد تغلغل التشبيه على الخصوص، إضافة إلى الإستعارة والكناية وتقليب رتب الكلام والغلو، إلى أعماق مواقف الإحباط والخيبة والهزيمة الإسبانية ليرصدها في أكثر حالاتها إسفافا ودناءة، مثلما تغلغل إلى أعماق لحظة زهو الإنسان المغربي وانتصاره ولو عبر عيني امرأة. إن المجاز بذلك لم يكن تذييلا ولا بريقا خادعا، بل كان هو الكتابة نفسها، الكتابة الحالمة بالإنصاف.

7 – من الثابت أن قراءة «الحصن الخشبي» ستدفع المحلل حتما إلى معرفة ردود فعل القراء الذين لم يكونوا متعودين على هذا النمط من الكتابة. إننا نتخيل في هذا المقام أصنافا من المتلقين الذين ستتباين مواقفهم بالضرورة تجاه صور الكتاب. لكن يهمنا تأكيد قضيتين تتعلق

أولاهما بحتمية الحيرة أو القلق أو النفور أو التعاطف الذي قد يستشعره القارئ الإسباني من هذا العمل الذي يملك القدرة على الإستفزاز والصدم وإن بأساليب هادئة. بينما تتعلق ثانيتهما بإمكانية افتراض قارئ مغربي، أو على الأقل قارئ محايد يستطيع التمثل الموضوعي لصور الإنصاف والتوازن. إن مثل هذه الإمكانية هي التي جعلت من كتاب «دياث فرنانديث» مؤلفا طلائعيا يتمرد على زمنه الحقيقي. إنه المشروع الأدبي «الحديث» الذي لا يؤمن بمقولة تملق القراء قدرما يقصد إلى مخاطبة الذاكرة الإنسانية الحصيفة.

8 - إن الطبيعة التركيبية الفريدة لمجموع حلقات «الحصن الخشبي» تنطبع حتما في ذهن المتلقي بصورة مباينة لتلك التي تنطبع بها الصورة الكلية للرواية ذات الشكل المألوف. فانتقال القارئ من حلقة إلى أخرى يستلزم منطقيا تغيير منظور القراءة، ويفترض القيام بجهد متجدد لاستيعاب الوقائع الجديدة والإستيناس بتفاصيل حدث مغاير. غير أن مثل هذه المفارقة المتحققة أثناء لحظات الإطلاع سرعان ما يضؤل تأثيرها الشكلي بعد الإنتهاء التام من وظيفة القراءة، لكي تترسخ في الذهن صورة شاملة هي بمثابة انطباع أو ذكرى ذات تلوينات شتى، لا تستطيع حدود التفاصيل أن تهون من مزيتي توحدها وانسجامها. إن ملامح التنوع كانت بنائية ما في ذلك من شك ضمن عملية السرد، ولقد استحالت في مرحلة لاحقة إلى عوامل إثراء لصورة الجندي الإسپاني الشديد التخاذل، المتضعضع إزاء قوة مغربية طاغية يصعب ضبط كنهها.

بهذه الحقيقة نقفل دائرة استنتاجات الفصل الأخير من هذا الباب المخصص للصور ذات المنحى المتوازن. ولقد قصدنا أن تكون مقاربات الفصول الثلاثة متكاملة في كشفها عن إمكانيات التوازن الروائي للصورة المغربية وتمظهراتها، لذا فإن سمات الكثافة المتوترة ذات السمت الإنساني، والرؤيا الواعية للفضاء، وقوة فعالية المجاز السردي قد تضافرت لتضفي على الصورة المغربية تميزا بلاغيا في مقابل الإرتباك الفني لصور الباب الثاني.

هوامش الفصل الثالث

(1) ولد سنة 1898 في Aldea del Obispo (سلمنقة). صحفي وكاتب مقالات وناقد وروائي. مجاز في القانون من جامعة أوفييدو. في سنة 1920 بدأ في ممارسة نشاطه الصحفي في جريدة El Noroeste (الصادرة بمدينة خيخون)، وبعد خمس سنوات انتقل إلى مدريد باعتباره ناقدا أدبيا. ومنذ سنة 1931 أصبح مدير مجلة الأفكار السياسية Nueva España . كما شارك في مجلات فرنسية.

ساهم في حرب المغرب (1921) وتقلد بعض المناصب الرسمية خلال الجمهورية الثانية. وأحرز في سنة 1927 على الجائزة الممتازة للقصة القصيرة التي نظمتها جريدة La libertad. توفي سنة 1941. من أعماله :

رواية La Venus mecánica (1929)

رواية La largueza (1931)

- مقالات El nuevo romantecismo (1930). انظر :

- Ensayo de un diccionario de la literatura, T. II, O. C. , P.P. 434-435.

(2) Africa, Revista de Tropas Coloniales, Ceuta, Agosto 1928, P. 216.

(3) La novela española contemporánea, T. II, P. 457.

(*) لفظة أطلقها دي لاصيرنا على تلك الجمل النثرية الموجزة ذات الطابع الساخر أو الإستعاري أو الحكمي، عرفها بأنها «ما تصرخ به الكائنات انطلاقا من اللاوعي»، بينما عرفها معجم الأكاديمية الملكية بأنها «صورة نثرية تمثل إيحاء شخصيا ومباغتا لظهر من الواقع». من الأمثلة على ذلك :

- «تمشط الصحراء بمشط من الريح : الشاطئ يمشط بمشط من الماء».

- «تولد البجع من الثلج المتساقط في البحيرة»

(**) لقد مثل هذا الشاعر أوج نزعة البديع أو التصنع Culteranismo المعتمدة على استلهام كلمات جديدة من اللاتينية واليونانية، والركون إلى التلغيز والغموض، والإحالات الميثولوجية والجغرافية، وتقليب رتب العبارات. انظر بشأن هذه الملاحظة والتي سبقتها :

- M. Sáenz de Urturi y V. Mateo Velasco, Historia de la literatura, Ed., S.M. Madrid, 1965, P.P. 446 y 194-195.

(4) Ramón Buckley y John Crispin, Los Vanguardistas Españoles 1925-1935, Alianza Editorial, Madrid 1973, P.P. 8-12.

(*) من بينهم : بينخامين خارنيس B. Jarnés (1888-1949). وفرانسيسكو أيالا F. Ayala ولد 1906). وروصا شاسيل R. Chacel (ولدت 1898) ودي لاصيرنا وإرنستو كابابيرو E.G. Cabellero (ولد 1898) وغيرهم كثير.

(5) Idem, P. 12.

(6) J.D. Fernández, El blocao, Novela de Marruecos, Editorial Minerva, Madrid, 1928.

(7) El blocao, P.8.

(8) Idem,P. 20.

(*) حي تطواني عتيق.

(**) في الأصل babucheros

(9) El blocao, P.P; 8-9.

(10) Idem, P. 10.

(11) Idem, P.P. 13-14.

(12) Idem, P.P. 14-15.

(13) Idem, 2a ed. 1928, P.P. 6-7.

نقلا عن دي نورا، ص 456

(14) Idem, P.P. 23-24.
(15) Idem, P. 24.
(16) Idem, P. 26.
(17) Idem, P. 28.
(18) ¡ Mektub ! Gregorio Corrochano, Ed. Atlantida, Madrid 1926.
(19) El blocao, P. 30.
(20) Idem, P.P. 30-31.
(21) Idem, P. 146.
(22) Idem, P 148.

(*) غرغيز جبل تطواني
(**) في الأصل Pacos وتعني حرفيا اسم صوت الطلقات كما يتعارف عليه الجنود.

(23) Idem, P.P. 150-151.
(24) Idem, P. 151.
(25) Idem, P. 155.
(26) Idem, P. 156.
(27) Idem, P. 158.
(28) Idem, P. 46.
(29) Idem, P. 47.

(*) Dogo، كلب كبير .

(30) Idem, PP. 48-50.
(31) Idem, P. 52.
(32) Idem, P. 53.
(33) Idem, PP. 53-54.
(34) Idem, P. 54.
(35) Idem, P. 55.
(36) Idem, P. 59.
(37) Idem, P. 60.
(38) Idem, P. 61.
(39) Idem, P. 64.
(40) Idem, P. 64.
(41) Idem, P. 33.
(42) Idem, P. 36.
(43) Idem, P. 35.

(*) عملاق أسطوري ذو عين واحدة، سينتصر عليه بالحيلة بطل الأوديسا.

(44) Idem, PP. 33-34.
(45) Idem, P. 42.
(46) Idem, P. 44.
(47) Idem, P. 124.
(48) Idem, P. 110.
(49) Idem, P. 111.
(50) Idem, P. 113.
(51) Idem, P. 174.
(52) Idem, P. 175.
(53) Idem, P. 175.
(54) Idem, P.P. 175-176.
(55) Idem, P. 177.
(56) Idem, P.P. 183-184.

خاتمة

ما من شك في أن حجم هذا الكتاب بإمكانه أن يتضخم أكثر وتتضاعف صفحاته لو كان المقصود هو الرصد التراكمي أو الإحصائي أو الموضوعي لصور المغرب والمغاربة في روايات الحماية الإسبانية. غير أننا لم نجعل، منذ البدء «الموضوع» نورا هاديا بل الصورة من حيث هي معيار يندغم فيه «الموضوع» مع عناصر أخرى، بدرجة يصعب معها الإحصاء الموضوعي الخالص لجموع وأصناف الصور التي استقطبها التحليل.

إننا نضطر إلى التذكير بهذه الحقيقة ونحن بصدد تقديم عرض مركز للنتائج الجوهرية التي انتهى إليها هذا الكتاب لكي لا ينتظر قارئ الخاتمة مسردا بالحقائق التاريخية للصور وضوابطها التوثيقية.

لقد انطلق هذا البحث من افتراض مؤداه أن احتضان مصطلح الصورة وتدبره يتيحان للنقاد إجراءا مشتركا لضبط وظائف الكشف عن الآليات الجمالية المتحكمة في صياغة الأجناس الأدبية وتقليص الهوة القائمة بين الإتجاهات والمذاهب النقدية. وإذا كانت التجارب العديدة قد أثبتت فعالية معيار الصورة في النقد الشعري ؛ فلماذا لا يمكن استشراف دينامية الصورة في حقول أدبية أخرى ؟.

في هذا المضمار اهتدى بحثنا إلى إثارة الإنتباه إلى أهمية «الصورة الروائية» وضرورتها في كل عملية تحليلية يمكن أن يخضع لها نص روائي، مبرزا فعاليتها الجمالية في التكوين النصي. ولقد ترتب عن تبني «الصورة الروائية» باعتبارها مكونا بلاغيا جديدا ضرورة استثمار مكونات وسمات روائية قلما استُغلت طاقاتها في مجال التحليل الروائي كالإمتداد والتوتر والتكثيف والدينامية والدرامية والصور الذهنية والجزئية والكلية.

لذلك توخى هذا البحث من بدايته إلى خاتمته أن يثبت خطأ «قراءة» جنس أدبي بمقولات جنس آخر. صحيح أن يقيننا مطلق باستحالة نقاء الجنس، وباحتمال تقارب الأجناس، بل وتداخل بعض مكوناتها في البعض الآخر، لكن ذلك كله لا يمنع قط من الإشتراك النوعي لكتلة من النصوص فيما يجمعها من مكونات وسمات.

بهذا الوعي حسمنا بإلحاح مسألة الصورة الفنية، مميزين، على مستوى التصوير بين طرفي المشابهة في الصورة الشعرية وبين غيرها من الصور الأدبية الممكنة. ولقد كان القصد من ذلك تصحيح خطإ منهجي سائد في الساحة النقدية العربية وغير العربية، يفاضل بين الإمكانيات

التعبيرية للأجناس، ويبوئ الشعر، على إثر ذلك، مرتبة عليا، جاعلا من خصوصيات الصورة الشعرية نموذج المقاربات الجيدة، رافضا سحر خصوصيات باقي الأجناس.

ونعتقد أن بحثنا قد عمل من جانب آخر على إثراء فرع من فروع الإنشائية، من خلال تبنيه مصطلح «الإنشائية المقارنة» والإستنارة به في مقاربة «صورة الآخر» التي حظيت في دراسات سابقة بعناية علمية تتجاوز بكثير العناية الأدبية المتوخاة. ولعلنا بهذا التبني قد ساهمنا في إعادة مبحث «صورة الآخر» إلى مرتعه الأصلي، دون أن نقول، في الوقت ذاته بأية قطيعة ممكنة بين البعد الأدبي لتلك الصورة والأبعاد المعرفية الأخرى.

والحقيقة أن نحت مصطلح «الصورة الروائية» والعناية بـ«صورة الآخر» لم يكونا غايتين نهائيتين لهذا الكتاب بل وسيلتين لفحص الصور الغربية في رواية الحماية الإسبانية بأكبر قدر ممكن من الأدبية والتجرد. وإذا كان هذا العمل قد أسهم بذلك في إنارة السبيل المنهجي للدراسات التي قد تقارب الصور الإستعمارية من زاوية أسلوبية ؛ فإنه قد تمكن، من ناحية أخرى، من إضافة لبنة في صرح الصورة العامة للمغرب التي يمكن تشكيلها من مختلف الآداب الأجنبية. فإذا كانت الصور المغربية قد عولجت في الإنجليزية والفرنسية، وإن بمنظور مغاير، فإن من شأن بحثنا أن ينضاف إلى الجهود المبذولة في هذا المضمار، على أساس أن تبلور مستقبلا الصورة الشاملة للمغرب، أو تعقد مقارنات بين عناصرها.

ولقد تبين بالتحليل الملموس أن سمة «الإختلال» ليست نعتا سحبناه مجانا على عدد من الروايات الإسبانية ؛ بل هو استنتاج تكويني أفرزته التراكيب والبنيات السردية، وأساليب الصياغات، وطبيعة البلاغة المسخرة من لدن الروائيين. هكذا طال الإختلال وظائف الشخصيات الإسبانية والمغربية على السواء. فالمغاربة رسموا في البدء من منطلقات قوتهم، ومواقعهم الثابتة تمهيدا لتصويرهم في لوحات مهينة وبئيسة ومتناقضة، ظهروا فيها بلا قضية أصيلة، غادرون، وعبيد، بينما رسم الإسبان «دائما» في مواقف ثابتة حتى إن قال السياق عكس ذلك. وقد بدا الجندي الإسباني بطلا يفلح في اختطاف المرأة المسلمة كما يفلح في الفرار بينما تموت حبيبته أو تزوج قسرا، أو ترتد عن دينها. والقارئ المغربي مغيب، بينما تتوجه النصوص كليا نحو المتلقي الإسباني السلبي. وعموما لم يحظ المغربي في تلك الروايات بالتصوير «الإيجابي» إلا إذا أبدى انحيازا قويا نحو المعسكر الإسباني، ومثل دور الوسيط الخانع، وانخرط في ثنائية العبد/السيد، أو قدم نفسه فداء لإسبانيا. وباختصار فقد تنكب الكُتاب عن استلهام النماذج الإنسانية المتسقة التكوين.

وشمل الإختلال أيضا أساليب الصياغة وعموم المجاز. هكذا اطردت في الروايات المحللة وظيفة الإنكار (لكل ما هو مغربي)، وبنيات الرعب، والمعادلات الروائية الجاهزة، ومنطق الأطروحة، والصوت الوحيد، والإمعان في استغلال نظام العرقلة الروائية (خاصة ما كان له صلة بالإسلام والتقاليد المغربية)، واستحضار ثوابت التصوير العرقي، وإجهاض الوظائف المجازية خاصة الإستعارية والتشبيهية، وضمور سمة التوتر، والعدول عن الدرامية في معظم الصور. والعناية المتمحلة بترسيخ الصور الكلية المتحاملة بدل الحدب الفني على الصور الجزئية، مادامت الصور الكلية تملك طاقة الإستحواذ الطويل الأمد على ذهن المتلقي الإسباني.

وعلى نقيض الباب الثاني، أبان تحليل روايات الباب الثالث إمكانيات تصوير متوازن على مستويات الوظائف والشخصيات والفضاء والسياق والأسلوب السردي عموما. فالنصوص المحللة كشفت عن العناية الفائقة التي تشكلت بها مستويات السياق الذي غدا بمثابة الميزان الذهبي الضابط لدقة الصور والتراكيب، من حيث درجاتها المناسبة من التكثيف أو التوتر أو المباشرة أو الإنطباع أو التقتير في النعوت والتشابيه والإستعارات، ومطلق الألوان البلاغية. ولابد من الإشارة في هذا المقام إلى أن المجاز قد امتثل في معظم صور هذا الباب للقصد المتوازن الذي جعل قوة تكوين الصور

المغربية تهزم سرديا صور الجندي الإسپاني المخذول أو الرافض لمهمته العسكرية.

وأبرز التحليل كذلك الإهتمام القوي الذي أولاه كتاب هذا الباب للفضاء المغربي الذي سما، أحيانا، إلى درجة الإسهام في بلورة رؤيا المؤلف الإنسانية، إضافة إلى احتمال مخاطبة قارئ مفترض أكثر حيادا، وهو احتمال لا يلغي قط إمكانية حضور القارئ المغربي.

وكان من نتائج تبني الكُتاب رؤيا تصويرية ذات ميل بين نحو التوازن، أن تنوعت أساليب الكتابة وأنماطها لديهم، وكانوا في ذلك طلائعيين وحداثيين وملتزمين، تباينت صيغ الربط الفني بين فقراتهم، واغتنت صورهم الشخصية، وازدادت علاقات أبطالهم الإسپان بالنماذج المغربية إنسانية.

غير أن كل هذه المزايا ما كانت لتحجب درجات النقص المتبقية في رؤيا هؤلاء الكتاب تجاه المغرب والمغاربة. فعلى الرغم من أن قسطا من الثوابت الإستعمارية ظل حاضرا وإن وجه نحو آفاق جديدة، وأن التنديد بالوجود العسكري بالمغرب قد ازداد حدة ؛ فإن الشخصيات المغربية لم تعط لها الحرية الكافية للقيام بأدوار سردية متكافئة مع أدوار الإسپان، والقضايا المغربية الأساسية لم ترق إلى تشكيل البنى العميقة للنصوص، والفضاء المغربي لم يسلم نهائيا من بعض اللمز والتشويه، و«الأصوات المغربية» لم تتح لها فرص الكلام بدون نيابة، إلى غير ذلك من العيوب الفنية التي سيتعذر على كثير من الروائيين الإسپان تجاوزها حتى في مرحلة ما بعد الحماية.

واستكمالا للحدود العامة المتحكمة في تصورنا المنهجي ؛ توخى هذا الكتاب أن يتم الكشف عن صورنا المغربية في الرواية الإسپانية من زاوية تلق مغربية حتى تكتمل بذلك، تاريخيا، القراءة المنتظرة. فإذا كان جل الروائيين الإسپان قد كتبوا أساسا للقارئ الإسپاني وخاطبوا أفق انتظاره بالدرجة الأولى ؛ فإن هذا الخطاب قد ظل ناقصا ما دامت مادته الخام تطول المغاربة، تخصيصا، في فترة زمنية معينة. ولقد أنجز هذا الكتاب «القراءة المغربية» لتلك المادة، وإن في وقت متأخر نسبيا، دون أن نعيد قراءة صورنا المغربية في الرواية الإستعمارية من منطلق عدواني منتقم، نظرا لإيماننا بعدم جدوى ذلك في مجال دراسة صور الآخر وتحليلها. ونرى أن عملنا قد حقق صيغة رفيعة من التسامح الإنساني من خلال الكشف عن المغالطات الإستعمارية ليس من منطلقاتها الحجاجية أو بالرد على مقولاتها الإيديولوجية، بل بإثارة الإنتباه إلى خلل بنائها الفني وسوء تركيب صورها الأدبية.

لذلك نعتقد أن أهم نتيجة توصل إليها هذا البحث وأخطرها تتمثل أساسا في ازدياد معرفتنا بطبيعة الشعب الإسپاني، ووقوفنا على نماذج شتى من سجاياه التخييلية حتى إن اتسم معظمها بالتلفيق بحكم الضرورة التاريخية المرحلية التي أصبحت اليوم متجاوزة. إن من شأن هذه المعرفة أن تزيد الشعبين المغربي والإسپاني تفاهما واقترابا من بعضهما.

تلك بتفصيل مناسب أبرز النتائج التي نعتقد أن كتابنا قد بلورها في قسميه النظري والتطبيقي. ويجب الإعتراف، ونحن نكاد نطوي آخر الصفحات أننا باطمئناننا إلى عدم التقصير في الجهد الذي بذلناه لضبط معالم الصورة المغربية في الرواية الإسپانية ؛ نأمل مستقبلا، إضافة جهد جديد لتطوير مبحث «الصورة الروائية» لو أمد الله في العمر.

ملحق
الوحدات الوظيفية لرواية الحماية الإسبانية

كنا قد أشرنا إلى الخطة الإنتقائية التي اعتمدناها في تحليل نماذج من روايات الحماية الإسبانية، تفاديا لكل تكرار في المقاربات والنتائج. والواقع أن الإهتداء إلى تلك الخطة المنهجية قد اقتضاه الكم الهائل من النصوص التي إن تباينت في التفاصيل ؛ فإن جلها لم يتوان عن المساهمة في ترسيخ الأطروحة الإستعمارية أو التنديد بها، وفق مجموعة من الخطوات والثوابت البينة الإطراد.

ولقد تأكدت لدينا عبر قراءتنا الطويلة في الرواية الإستعمارية منذ ما يقارب العشرين سنة ؛ صعوبة حصر كل المتن وضبط مجموع تفاصيله، إضافة إلى ضآلة التنويعات الحدثية المحتملة بين النصوص، خاصة تلك التي تندرج في خانة التصوير المختل. فوظائف الروايات الإستعمارية الإسبانية لا تكاد تخرج عن مستلزمات بنية سردية قوية التشابه، يمتزج فيها ماهو عسكري مباشر بما هو غرامي عاطفي. وحتى تلك التي تعالج موضوعا غراميا إسبانيا خالصا، بعيدا عن تفاصيل الحرب، من خلال منظور علم الخيال (1)، أو وفق خطة بوليسية (2)، أو بالإعتماد الأساسي على صورة الفضاء المغربي (3) لا تنفلت بدورها من أسر الوظائف القصصية التي نحن بصددها، دون أن تتخلى مع ذلك عن تقديم المغرب باعتباره الخلفية المشوهة للحدث الإسباني.

إن تعليل اختياراتنا النصية في البابين التطبيقيين، وكذا ضرورة إطلاع القارئ على أكبر قدر ممكن من تفاصيل هذا النوع من الروايات ؛ يحتمان علينا إذن رصد أبرز الوظائف والهياكل الموضوعية الأكثر تداولا بين الروائيين في هذا المضمار. فما نصبو إليه هو الكشف التحديدي لمجموعة من الحالات التي تبلورها جل نصوص الرواية الإستعمارية الإسبانية، في صيغة تتأرجح بين «الوظائف» و«المواقف». وبديهي أن النص الروائي الواحد لا يشمل بالضرورة كل الوحدات الوظيفية الكبرى المستخلصة في هذا الملحق، ولكن معظم النصوص لا تكاد تختلف فيما بينها إلا من حيث التفاصيل الجزئية المنضوية تحت تلك الوحدات.

إن ضبط الوحدات وتفاصيلها في رواية الحماية هو في العمق تتميم منهجي لمشروعنا حول صورة المغرب في الرواية الإسبانية. ذلك أن عملنا التحليلي قد أعطى الأولوية للبناء الأسلوبي للصورة على حساب المواقف التاريخية التي كنا نستشعر ضرورة تحديد مراتبها خارج نطاق التحليل. لذلك تظل صلة هذا الملحق بالبابين التطبيقيين وطيدة جدا.

كما أن هناك غاية منهجية ثالثة يطمح هذا الملحق إلى تحقيقها، تتمثل في رفد الإنشائية المقارنة بخلاصة هيكلية لتنويع سردي «إسباني»، عليه أن يَدرج ضمن التنويعات الهيكلية للرواية الإستعمارية العالمية التي يلزم مبدئيا ضبط وحداتها إقليميا، قبل إصدار أي حكم تقييمي شامل أو عقد أي نمط من المقارنات.

* * *

(1) Los

(2) Reflejos de luna mora.

(3) Hotel Tánger.

I-التمهيد : الفضاء (*).

أ - الإسباني في فضائه.

- الإسباني سعيد بين ذويه في المدينة أو القرية الإسبانية (1)
- " مقطوع الجذور، ولكن له زملاء في بلدته الإسبانية (2)
- " وهو في المغرب يسترجع وضعيته ضمن محيطه الإسباني (3)
- " في محيطه المغربي (4)
- " في محيطه الإسباني والمغربي معا (5)

ب- المغربي في فضائه.

- المغربي في محيطه العائلي. (6)
- المغربي يسترجع، وهو في إسبانيا، وضعيته ضمن محيطه المغربي (7)

II- العبور.

أ- الإسباني يعبر البحر.

- الوصول إلى المغرب عبر خط الجزيرة الخضراء أو قادس/سبتة (8)
- " " " " شبه الجزيرة/مليلية (9)
- " " " " شبه الجزيرة/طنجة (10)
- " " " بالطائرة (11)

ب- المغربي يعبر البحر.

- الوصول إلى إسبانيا عبر خط سبتة/الجزيرة الخضراء (12)
- " " " بالطائرة. (13)

III الوظيفة.

أ- البطل الإسباني يصل المغرب :

- مجندا. (14)
- متطوعا في الجيش. (15)
- في إطار مهنة. (16)

(*) فيما يتعلق بالإحالات، سنكتفي في هوامش هذا الملحق بذكر عناوين الروايات مجردة من المعلومات التوثيقية، أو مختصرة إذا تكرر ورودها، على أساس أن يكون التوثيق تاما في قائمة المصادر.

(1) La tragedia del cuota/La cruz de Monte Arruit/Yamina/Annual/Quince segundos después/
(2) Sahra/No quiere morir/
(3) Sahra/Memorias.. Ferragut/
(4) L'Busbir/La higuera/Los del Tercio./Hotel Tánger.
(5) Neima, La sultana de Alcazarquivir/Sahra/Quince.../Kelb rumi/La cruz/
(6) Sirena de Pólvora/Ramadán de Paz/L'Busbir/Luna roja/Hotel Tánger.
(7) Chiquita de Bilbao/
(8) Sahra/Los que fuimos al Tercio/La tragedia/
(9) La Cruz../Yamina/La conquista de Alhucemas/Yamina/Annual/
(10) Niebla en el estrecho/
(11) Cárcel de seda/
(12) Sirena/
(13) Ramadán/
(14) Sirena/
(15) La Cruz../Luna de Tettauen/Mektub/Quince/Los que fuimos/Memorias... Ferragut/
(16) Sahra/Tebib/

- في سبيل امرأة (أو رجل) (1)

ب-البطل المغربي يصل إسبانيا :

- مجندا. (2)
- في إطار مهمة ديبلوماسية (3)

IV -ردود الفعل على الإقامة.

أ- في المغرب.

- البطل الإسباني يقارن بين طبيعتي المغرب وإسبانيا (4)
- تعجب أحد أفراد الأسرة من مكوث البطل في المغرب المتوحش. (5)
- أحد أفراد الأسرة يشجع البطل على الصمود ومحاربة المغاربة. (6)
- الأسرة ترفض وجود البطل في المغرب. (7)

ب- في إسبانيا.

- المغربي يتذكر حبيبته المغربية (8)
- المغربي يحن إلى التقاليد والعادات. (9)
- مغربية تحن إلى حبيبها الموجود في إسبانيا. (10)

V- وسائط التواصل مع المحيط الجديد.

- البطل الإسباني يسهم في التطبيب والعلاج. (11)
- البطل الإسباني يقدم مثالا في العفو أو الشجاعة. (12)
- " " يقدم بقشيشا، أو يحسن إلى صبي. (13)
- " " يترجم. (14)
- " " يعتمد على وسيط مغربي. (15)
- البطل المغربي يشارك في الجيش الإسباني. (16)

VI- وسائط التعرف إلى العشيقة.

-البطل الإسباني يشترى مغربية. (17)
- المغربية تثير اهتمام البطل، وتشجعه على الإهتمام بها. (18)

---

(1) Annual/Luna roja en Marrakex/
(2) Sirena/Ramadán/
(3) Chiquita/
(4) Sahra/Cárcel de seda/Chiquita/Ramadán/
(5) Luna roja.../Ammina/
(6) Yamina/No quiere morir/
(7) Cárcel/
(8) Sirena/
(9) Chiquita/
(10) Sirena/
(11) Neima/Cárcel/Tebib/Memorias del Sargento Basallo/Kelb/La ruta/ La higuera/
(12) Neima/Ramadán/
(13) Neima/Sahra/Kelb/
(14) Neima/
(15) Kelb/Ramadán/Quince../Melilla/la codiciada/
(16) Chiquita/Ramadán/Sirena/
(17) Ammina/
(18) Neima/Sahra/La higuera brava/Luna de Tettauen/

- التعرف بالمصادفة. (1)
- التعرف من خلال وسيط. (2)

VII- الغرام

أ- الإسباني يعشق.

- الإسباني يعشق مغربية. (3)
- الإسباني يتعلق إسبانية. (4)
- الإسبانية تتعلق إسبانيا. (5)
- الإسباني يتعلق مغربية ذات أصل غامض. (6)
- الإسباني يتعلق مغربية ذات جذور إسبانية. (7)
- تعلق إسبانية مغربيا. (8)
- إسبانية تغار من حب الإسباني لمغربية. (9)

ب- المغربي يعشق.

- تعلق المغربي مغربية. (10)
- المغربية تبدي تعلقها الشديد بإسباني. (11)
- مغربي يتعلق إسبانية. (12)
- مغربي يتزوج بنتا مغربية بدون حب. (13)

VIII- اللقاء بين العاشقين.

- الغرام يسبق اللقاء الأول. (14)
- اللقاء بعد المطاردة وتقديم الزهور والترجمة. (15)
- اللقاء بعد النظرة المسروقة والمطاردة والمراسلة وتبادل الكتب. (16)
- النظرة المركزة وإرسال الورود والمطاردة ثم اللقاء فالمراسلة (17)
- الإسبانية تساعد على تحقيق الإتصال بالمغربي. (18)

---

(1) Cárcel/Yamina/Aixa/Luna de Tettauen/Ammina/Sahra/La higuera/Neima/ Tebib/
(2) Luna roja/Zoraida/Yamina/Neima/Kelb/L'Busbir/Sahra/Aixa/Sirena/ La pared de tela de araña/Quince.../Luna de Tettauen/
(3) Sahra/Neima/Zoraida/Mektoub/Aixa/Quince/Kelb/Luna de Tettauen/Amina/
(4) Tebib/Annual/
(5) Tebib/Annual/
(6) Luna roja/
(7) Luna de Tettauen/La higuera/
(8) Cárcel/
(9) Tebib/
(10) Sirena/Luna roja/
(11) Neima/Sahra/L'Busbir/
(12) Chiquita/Cárcel/
(13) La pared/L'Busbir/
(14) Neima/Quince/Aixa/Luna de Tettuaen/
(15) Neima/
(16) Sahra/
(17) Chiquita
(18) Cárcel/

IX- عراقيل في وجه الغرام.

- صديق أو فرد من أسرة المرأة المغربية يقف بحدة في وجه الغرام. (1)
- العادات المغربية والدين يقفان حجر عثرة في وجه الغرام. (2)
- اكتشاف الإسباني أن عشيقته جاسوسة. (3)
- مغربية تنافس إسبانية في حب المغربي. (4)
- المغربي ينافس الإسباني في حب المغربية (5)
- الحرب تفرق بين الإسباني والمغربية. (6)
- الفقر يفرق بين البطلين المغربيين. (7)
- العشيقة الرومية تنافس العشيقة المغربية. (8)
- الرقيب المجهول. (9)

X- مصير الغرام.

- الإسباني يفر إلى إسبانيا بدون العشيقة المغربية. (10)
- الإسباني يفر إلى منطقة مغربية بدون العشيقة المغربية. (11)
- الإسباني يتزوج المغربية بعد تحولها إلى المسيحية (12)
- الإسباني يهجر العشيقة المغربية بدون سبب. (13)
- الإسباني يعد المغربية بالعودة إليها. (14)
- العاشقان الإسبانيان يرتبطان. (15)
- الإسبانية ترفض عشيقها الإسباني الذي فضل الأسر على الاستشهاد. (16)
- الإسبانية والمغربي يعيشان سعيدين على الرغم من الفتنة. (17)
- الوقوف عند مرحلة الحب الرومانسي. (18)
- أحد أفراد الأهل أو العشيرة يقتل العشيقة المغربية. (19)
- عاشق مغربي يطعن عشيقته المغربية. (20)
- العشيقة المغربية تقتل عشيقها الإسباني الخائن. (21)

---

(1) Kelb/Neima/Luna de Tettauen/
(2) Quince/Kelb/
(3) Ramadán/
(4) Sahra/Luna roja/
(5) Aixa/
(6) Sirena
(7) Neima/Quince/
(8) Sahra/Sirena/La higuera/
(9) Quince/Sahra/Luna roja.
(10) Zoraida/
(11) Kelb/
(12) Yamina/L'Busbir/Neima/Sahra/La higuera/
(13) El blocao/
(14) Ammina/
(15) Tebib/Los del Tercio en Tánger/La conquista/La higuera/
(16) No quiere morir/
(17) Cárcel/
(18) Chiquita/
(19) Kelb/Zoraida/L'Busbir/Yamina/
(20) Luna roja.../
(21) Mektub/

- الزوجة المغربية تتحول إلى مومس. (1)
- أحد أفراد السلطة يقتل العشيقة المغربية المومس. (2)
- مقتل العاشق الإسباني في ساحة المعركة. (3)
- مقتل العاشق المغربي في إسبانيا. (4)
- إمكانية زواج مغربي عصري بإسبانية. (5)
- الإقرار بالأمر الواقع والإنسحاب من دائرة الغرام. (6)

XI- الحـــرب.

أ- الجبهة الريفية.

- الإسبان يندحرون في أنوال. (7)
- " " ينتصرون بعد معركة أنوال. (8)
- " " يندحرون ثم ينتصرون في جبل أعروي. (9)
- الإسباني أسيرا لدى الريفيين. (10)
- الإسبان يحاربون أو يفاوضون ابن عبد الكريم الخطابي (11)

ب- الجبهة الجبلية.

- الإسبان يحاربون في بني عروس. (12)
- " " " الريسوني (13)
- " " " في ضواحي القصر الكبير. (14)
- " " " بين الشاون وبني حزمر. (15)
- " " " في جبل بني عمار وتافيلال. (16)
- المغاربة يقصفون تطوان. (17)
- معركة وادي لو. (18)

ج- الجبهة الجنوبية.

- الإستعانة بإسبانيا لتحرير المغرب من القيد الفرنسي (19)
- ثورة ابن القاسم في الصحراء المغربية. (20)

---

(1) L'Busbir/Zoraida/La pared/
(2) Zoraida/
(3) Aixa/
(4) Sirena/Ramadán/
(5) Melilla la codiciada/
(6) Luna de Tettauen/Quince/
(7) Annual/Memorias del sargento Basallo/Mellila/Kelb/No quiere morir/
(8) Yamina/Los que fuimos/La conquista../Mellila/
(9) La cruz../Memorias.. Ferragut/
(10) Annual/Memorias.. Basallo/Kelb/Yamina/No quiere morir/Melilla/Imán/
(11) Annual/Memorias.. Basallo/Kelb/
(12) La tragedia del Cuota/Mektub/
(13) Los del Tercio/La tragedia/Annual/
(14) Neima/L'Busbir/
(15) La pared/La ruta/
(16) Aixa/
(17) Ramadán/
(18) Los que fuimos/
(19) El Sultán Azul/
(20) Cirse/

- ثورة سلام المهدي ضد المغاربة والإسپان. (1)

د- الجبهة الإسپانية.

- المغاربة والوطنيون الإسپان ضد الجمهوريين. (2)

XII- نتائج الحرب.

- الجندي الإسپاني ينجو من الموت ويفر سالما. (3)
- الجندي الإسپاني ينجو بعاهة. (4)
- " " ويتذكر العشيقة. (5)
- " " ويستقر آمنا في المغرب. (6)
- الجندي الإسپاني يعود إلى إسپانيا جريحا. (7)
- الجندي الإسپاني يفضل الأسر على الإستشهاد. (8)
- " " يفضل الحب على الحرب. (9)
- " " تعلمه الحرب رفض التفاوت الطبقي. (10)
- " " يموت هو وابنه. (11)
- الأب الإسپاني يعود دون ابنه الجندي المقتول. (12)
- الجندي المغربي يموت في إسپانيا (13)
- انتصار الوطنيين على الجمهوريين. (14)
- السلام بين المغاربة والإسپان. (15)

---

(1) Cárcel/
(2) Quince/Ramadán/Sirena/
(3) La higuera/
(4) Kelb/
(5) Zoraida/
(6) La higuera/
(7) La Cruz/
(8) No quiere morir/
(9) Memorias. Ferragut/
(10) La tragedia/
(11) Memorias. Ferragut/
(12) Melilla/
(13) Ramadán/Sirena/
(14) Ramadán/Sirena/
(15) Ramadán/Sirena/

المصادر والمراجع

أولا : باللغة العربية والمترجمات :

أ- الكـتــب.

ألبريس، (ر.م).

- تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت 1967.

ابن منظور (محمد)

- لسان العرب، تحقيق جماعة من الأساتذة، دار المعارف بمصر. (د.ت).

إسماعيل (عز الدين)

- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967.

إيتيامبل (رينيه)

- أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1987.

أولمان (ستيفن)

- دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة 1987.
- الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة، ترجمة مخطوطة أنجزها رضوان العيادي ومحمد مشبال.

باختين (ميخائل)

- الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1987.
- شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

البطل (علي)

- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط 2، 1981.

البوعياشي (أحمد)

- حرب الريف التحريرية ومراحل النضال، نشر عبد السلام جسوس وسوشبريس، ج2 ، مطبعة الأمل، طنجة، 1975.

بوهادي (بوبكر)

- المغرب والحرب الأهلية الإسبانية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، الرباط، شعبة التاريخ، 88-1989.

بنجلون (عبد المجيد)

- المغرب في الأدب الإنجليزي، منشورات وزارة الشبيبة والرياضة، الرباط، 1978.

حسن عبد الله (محمد)

- الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، القاهرة 1981.

دومب (ريزا)

- صورة العربي في الأدب الصهيوني، ترجمة عارف توفيق عطاري، دار الجليل للنشر، عمان، 1985.

دي فوتو (برنار)

- عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة -نيويورك، 1969.

سعيد (إدوارد)

- الإستشراق : المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط. الثانية، 1984.

شبشوب (فاطمة)

- صورة المرأة في المسرح الغربي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، مكناس، 86-1987.

صليبا (جميل)

- المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973.

طحان (ريمون)

- الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت1972

عباس (إحسان)

- فن السيرة، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956.

عساف (ساسين)

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1982.

عصفور (جابر)

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

علوش (سعيد)

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت وسوشبريس، الدار البيضاء، 1985.
- مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت وسوشبريس، الدار البيضاء، 1987.

غويار (م.ف.)

- الأدب المقارن، ترجمة محمد غلاب، مراجعة عبد الحليم محمود، لجنة البيان العربي، القاهرة 1952. سلسلة ، الألف كتاب (44).

فضل (صلاح)

- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1985
- من الرومانث الإسپاني، دراسة ونماذج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، المكتبة الثقافية (308).

فلوبير (جوستاف)

- مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، ج 1، مطبوعات كتابي، القاهرة (د.ت).

كامو (ألبير)

- قصص كامو، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت، (د.ت).

لوبوك (پيرسي)

- صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق 1981.

(مجموعة من المؤلفين)

- مشكلات علم الجمال الحديث، دار الثقافة، القاهرة 1979.
- نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة وتقديم أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

(مجهول)

- حياة لثريودي تورمس، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي، المعهد الإسپاني العربي للثقافة، مدريد 1979.

محفوظ (نجيب)

- اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، 1962.

موسى (فاطمة)

- بين أدبين. دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965.

الناصري (أحمد بن خالد)

- كتاب الإستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، ج 9، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956.

هلال (محمد غنيمي)

وادي (طه)

- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط 2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1980

الوزاني (التهامي)

- تاريخ المغرب، ج 3، مطبعة الريف، تطوان 1940.

ويليك (رينيه)

- مفاهيم نقدية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، سلسلة : عالم المعرفة (110).

ب- المقالات.

أبو ديب (كمال)

- «إشكالية الأدب المقارن» فصول، القاهرة، المجلد 3، العدد 3، أبريل/مايو/يونيه1983

أفاية (محمد)

- «فلسفة المتخيل في الفكر الغربي»، جريدة : أنوال الثقافي، الرباط 1988/3/19 .

الأهواني (عبد العزيز)

- «دون كيخوته»، تراث الإنسانية، المجلد الثالث، القاهرة، (د.ت).

إيزر (وولفغانغ)

- «فعل القراءة. نظرية الوقع الجمالي». ترجمة وتقديم أحمد المديني، آفاق، العدد 6. 1987.

أولمان (ستيفن)

- «الصورة الأدبية. بعض الأسئلة المنهجية». ترجمة محمد أنقار ومحمد مشبال. مجلة : دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، عدد 4، شتاء 1990.

بنعبد الله (عبد العزيز)

- «المعجم المنزلي»، مجلة : اللسان العربي، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في العالم العربي، الرباط، ج 2، يناير 1970.

التمسماني خلوق (عبد العزيز)

- «القائد أحمد اخريرو الحزمري»، مجلة دار النيابة، طنجة، السنة 3، عدد 9، شتاء 1986.

حسان (عبد الحكيم)

- «الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي»، فصول، مجلد 3، عدد 3، 1983.

ريوريسكوف (يوري)

- «الصورة الفنية»، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة : الأديب، بيروت، عدد5، مايو 1962.

شكلوفسكي (فيكتور)

- «الفن باعتباره تكنيكا»، ترجمة عباس التونسي، عيون المقالات، الدار البيضاء، العدد 1، 1986.

فريدمان (نورمان)

- «الصورة الفنية» تقديم وترجمة جابر عصفور، مجلة : الأديب المعاصر، بغداد، ع 16 س 4، آذار1976.

ياسين الشلبيه (زهير)

- «مطالعة في فكر باختين النقدي» مجلة : المعرفة، دمشق، ع 281، يوليوز 1985.

ثانيا باللغات الأجنبية .

أ- الكتب العامة.

Alarcón; (Pedro Antonio de)

-Diario de un testigo de la guerra de Africa,7_a Ed. Sucesores de Rivadeneyra,Madrid, 1917, 2 Tomas.

Anónimo:

- Poema de mio Cid. Edición y prólogo de Luis Guarner, Salvat Editores y Alianza Editorial, 1970, Libro RTV (85).

Aristote.
- La Poétique, Tr. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris 1980, coll. Poétique.

Bachelard (Gaston)
-La Poétique de l'espace, Quadrige/Puf, 4è ed., Paris 1989.

Bakhtine, (Mikhail).
-Esthétique et théorie du roman, Tr. Daria Olivier, Gallimard, NRF, Paris, 1978

Bakir Kamal Al-deen (Quais).
- El tema marroqui en la novela española contemporánea, (Resumen de la tesis doctoral), Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Madrid, (25-6-1971).

Barco (Gustavo del)
-Los forjadores de la Nueva España, 3a ed. Sánchez Rodrigo, Cáceres, 1938.

Bertrand de Muñoz (Maryse)
- La guerra civil en la novela (bibliografia comentada), José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982; 3 Tomos.

Buckley (Ramón) John Crispin·
- Los Vanguardistas españoles 1925-1935, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

Carlos (Federico), Sáinz de Robles.
- Ensayo de un diccionario de la literatura, Aguilar, Madrid, 1949, T. 2.

Casalduero (Joaquin)
-Sentido y forma del Quijote, Insula, Madrid, 1975

Cocula, (B.), C. Peyroutet.
- Sémantique de l'image, Delagrave, Paris, 1986.

De Nora. (Eugenio).
- La novela española contemporánea, Editorial Gredos, Madrid, col. Biblioteca Romanica Hispanica (41) Tomo I, 2a ed 1979, Tomo II, 2a ed 1979, Tomo III, 2a ed 1982.

Durán (Agustin).
-Rómancero General, Real Academia Española, Madrid, 1945. Tomo 1 y 2.

García Figueras (Tomás).
- Miscelánea de Estudios africanos, Editora Marroqui, Larache, 1947.

Goytisolo, (Juan).
_ Crónicas Sarracinas, Ruedo Ibérico, Barcelona, 1982.

Iser, (Wolfgang).
- L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique. Traduction Evelyne Sznycer, Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.

James, (Henry).
- El futuro de la novela, Tr. Roberto Yahni, Ed. Taurus, Madrid 1975.
- La Creation littéraire, Préfaces de l'edition de New York, Tr. Marie-Françoise Cachin, Denoël/Gonthier, Paris, 1980.

Juarros Ortega, (César).
- La ciudad de los ojos bellos (Tetuán), Mundo latino, Madrid, 1922.

Lahjomri, (Abdeljlil).

- L'image du Maroc dans la littérature Française. (de Loti à Monthérlant), SNED, Alger, 1973.

Laredo, (Isaac).

- Memorias de un viejo tangerino, C. Bermejo, Impresor, Madrid. 1935.

Le Guern, (Michel).

- La metáfora y la métonomia, Tr. Augusto de Galvéz-Cañero y Pidal, Cátedra, 4a ed, Madrid, 1985.

Le Jeune, (Philippe).

- Le pacte autobiographique, Ed. Seuil, Paris, 1975.

López-Baralt, (Luce).

- Huellas del Islam en la literatura española, Hiperión, Madrid, 1985.

Lukacs, (Georges).

- La théorie du roman, Tr. Jean Clairvoye, Gonthier, Paris, 1971.

Martin, (Miguel).

- El colonialismo español en Marruecos, (1860-1956). Ruedo Ibérico, Barcelona, 1973.

Moreau, (François).

- L'image littéraire, SEDES, Paris, 1982.

Peñuelas (Marcelino).

- Conversaciones con Ramón J. Sender, Magisterio Español, Madrid, 1970.

Pichois, (Claude), P Brunel et A.M. Rousseau.

- Qu'est ce que la littérature comparée ?, Armand Colin, Paris, 1983. Coll. U.

Robert, (Marthe).

- Roman des origines et origines du roman, Gallimard, Paris, 1972.

S. Villanueva, (Santos).

- Historia de la literatura española. El siglo XX. Edición, Ariel, Barcelona. 1984.

Saenz de Urturi, (M.), V. Mateo Velasco.

- Historia de la literatura, Ed. S.M, Madrid, 1965.

Sangróniz, (José Antonio de).

- Marruecos, Sucesores de Rivadeneyra; 2a ed. Madrid, 1926.

Tadié, (Jean-Yves).

- La Critique littéraire au XXè siècle. Belfond, Paris 1987.

Tarchouna, (Mahmoud).

- Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis, 1982.

Todorov, (Tzvetan).

- Théories du symbole, Ed. Seuil, Paris, 1977.

Torrente Ballester, (Gonzalo).

- Panorama de la literatura española contemporánea, 2a ed, Guadarrama, Madrid, 1961.

Ullmann, (Stephen).

- The image in the Modern French Novel, Basil Blackwell, Oxford, 1963.
- Lenguaje y estilo, Tr. Juan Martin Ruiz-Werner, Ed. Aguilar, Madrid. 1977

Zeraffa, (Michel)

- Personne et personnage, Ed. Klincksieck, Paris, 1971.

ب - الروايــات الإسبـانيـة.

Alemán, (Mateo)

- Guzmán de Alfarache, Ed. de Brancaforte, 2a ed. Cátedra, Madrid, 1981. 2 Tomos.

Anónimo.

- Lazarillo de Tormes, Editorial Ibero-Africano-Americana, Madrid, (S.A.).

Aranda, (Rosa Maria).

- Tebib, Artes Gráficas, Ed. Berdejo Casañal, Zaragoza, 1945.

Armiñán, (Luis de).

- "La higuera brava", in : la niña, su novio y el diablo, ed, Nacional, Madrid, 1947.

Asenjo Alonso, (José).

- iii Los que fuimos al Tercio. !!! Novela periodística, Bolaño y Aguilar, Madrid, 2ed. 1932.

Ayala, (Francisco).

- La cabeza del cordero, Edición de Rosario Hiriart, Cátedra, Madrid, 1978. (1a ed. Buenos Aires, 1949).

Barco, (Gustavo del).

- Quince segundos después, Ed. Betis, Barcelona, 1941.
- Sahra. (S.a) (s.l.) (s.e.).

Barea, (Arturo).

- La forja de un rebelde, Ediciones Montjuich, Mexico, D.F., 1959, (1a ed. Buenos Aires, 1951).

Berenguer, (Juan).

- Melilla la codiciada. Los buscadores del pan, Imp. Zoila Ascasibar, Madrid, 1930.

Borrás, (Tomás).

- La pared de tela de araña, Circulo de Lectores, Barcelona, 1972. (1a ed. Madrid, 1924).

Camba, (Francisco).

- Cárcel de seda, Renacimiento, Madrid, 1925.
- Annual, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1946. Epis. Contemporáneos (VIII).

Carmona, (Alfredo).

- Luna de Tettauen , Ed. Caro Raggio, Madrid, (s.a).

Cases, (Antonio).

- No quiere morir, Novela Heróica, Imp. Félix Moliner, Madrid 1924.

Cervantes, (Miguel de).

- Don Quijote de la Mancha. Edición de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1984. Letras Hispanicas, 6a ed.

Corrochano, (Gregorio).

- Mektub, Editorial Atlantida, Madrid, 1926

Diaz Fernández, (José).

- El blocao. Novela de la guerra marroquí. Ed. Historia Nueva, Madrid, 1928.

Raida, (Pedro) y Maximiliano Raida.
- Venganza Riffeña. Novela de Costumbres Arabes. Lib. Pueyo, Madrid, (s.a).
Ros Andreu, (Juan Bautista).
- La conquista de Alhucemas o en el Tercio está el amor. Novela histórica, Tip. la Provincia, las Palmas, 1932.
Ruiz Albéniz, (Victor).
- Kelb rumi. Novela de un español cautivo de los rifeños en 1921. Rivadeneyra, Madrid, 1922.
Salvador, (Tomás).
- Hotel Tánger, Ed. Bruguera, Barcelona, 2ed, 1970, col. (Libro Amigo). (La 1a ed. Planeta, Barcelona 1955).
Sender, (Ramón J.)
- Imán, Ediciones Destino, Barcelona, 1976, (1a ed. Cenit, Madrid, 1930).
Triviño Valdivia, (Francisco).
- Los del Tercio en Tánger, Imp. Ed. Arte y Letra, Valencia, 1924.
Vega Rubio, (Luis Antonio de).
- L'busbir (El pozo de los besos). Prensa Moderna, Madrid, 1931.
- Yo le di mis ojos, Ed. Tesoro, Madrid, 1952.
- Chiquita de Bilbao, Ed. Berenguer, Barcelona, 1944. Col. Milita.
- Amor entró en la Judería. Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
- Los que no descienden de Eva. Ed. Patria, Madrid-Barcelona, 1941.
- Sirena de Pólvora. Imp. La Española, Córdoba, (S.A).

ج- المقـــــالات.

Barthes, (Roland).
- "Rhétorique de l'image", Communications 4, (Seuil), 1964.
Gómez, (Julio Antonio).
- "Soldados Marroquíes en España", Marruecos, N 45, 16/5/1977 (Rabat).
Ortega Costa, (Juan).
- "El blocao", África, Revista de Tropas Coloniales, Ceuta, N°44, Agosto 1928.
Pageaux, (D.H.).
- "Le comparatist : Homo viator", in Néo-Helicon (12/1), 1985.
- "Une perspective d'études en littérature comparée : l'imagerie culturelle", in Synthesis, VIII, 1981, Bucarest.
Ricard, (Robert).
- "Note sur la genèse de l'"Alta tettuaen" de Galdós". Etudes hispano-africans, Tetuan, 1956.
- "Structure et inspiration de "Carlos VI en la Rápita (1905)". Idem.
Ullmann, (Stephen).
- "l'image Littéraire, quelques questions de méthode" in VIII Cogrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, (1960), Liège, 1961.

فهرس المحتويات

الباب الثاني : الصورة المختلة

الباب الثالث : نحو صورة متوازنة.

مطبعة المعارف الجديدة
زنقة الرخاء ـ الحي نهضاعي
الهاتف : 7947 08/09/15
الرباط

يتقصد هذا الكتاب تحقيق أربع غايات محددة، تتدرج تحتها تفاصيل شتى، جمالية وإنسانية:

هناك في البداية، العمل على إثارة الانتباه إلى ضرورة الإحتفاء بـ«الصورة» في مجال السرد عموما والرواية خصوصا. وتلك غاية لا تنفصل عن هواجس التحليل الأسلوبي المعاصر الذي يجنح إلى الكشف عن رتب المواءمة والإنسجام المفترض توفرهما بين مجموع مكونات النص الروائي.

يضاف إلى ذلك، الطموح إلى تنوير مسلك من مسالك الأدب المقارن العديدة، بواسطة الإلحاح على تأصيل مبحث «صورة الآخر» في حقل النقد الأدبي قبل غيره من الحقول. ومن المسلم به أن هذه الغاية لا تعني بتاتا فصم عرى التواصل بين تلك الصورة والميادين المعرفية، بل تؤكد أن كل مقاربة جمالية لصورة الآخر، عليها أن تتوخى قبل أي شيء، نتائج أدبية بالضرورة.

والواقع أن مبحثي «الصورة الروائية» و«صورة الآخر» النظريين لا ينفصلان في هذا الكتاب عن المقصد الأساس المتمثل في استشراف الأساليب والمستويات الجمالية التي حيكت بها صورة المغرب في الرواية الإسبانية خلال عهد الحماية.

أخيرا يسعى هذا الكتاب إلى تحقيق غاية إنسانية عميقة، انطلاقا من الحقل التخييلي. فما من شك في أن «العنصر المغربي» قد ساهم في بلورة جزء من الذاكرة الجمعية الإسبانية عبر تاريخ طويل مشترك، وأن الأمر نفسه ينطبق على الذاكرة المغربية. ويتجه هذا الكتاب كي يبرز للعيان حالات الخلل والتوازن الروائيين في قسم من الموروث الأدبي الإسباني. والحقيقة أننا لا نملك إمكانية أخرى غير هذا الفحص التخييلي لنسهم بنصيبنا في توطيد الأصرة بين شعبين محكوم عليهما بالتفاهم والتقارب.

مطبعة المعارف الجديدة
زنقة الرعاة — الحي الصناعي
الهاتف : 15/09/08 7947
الرباط